EL ACANTILADO · 9

Ángel Crespo

Dante y su obra

DANTE Y SU OBRA ÁNGEL CRESPO

Ángel Crespo, autor de una de las más celebradas traducciones en verso de la *Divina Comedia*, poeta él mismo y crítico sagaz, nos ofrece una sucinta y clara introducción a la vida y la obra de este florentino universal. En el prólogo a la primera edición del estudio que nos ocupa afirmaba: «Hacer un nuevo libro sobre Dante es una empresa cuyos riesgos no desconocemos y a la que nos anima, sobre todo, la escasa atención crítica que se le ha prestado en el ámbito de la lengua castellana, así como el legítimo deseo de ofrecer a los lectores, aun de manera resumida, la imagen que del poeta y su obra nos hemos formado durante los largos años de trabajo que ha supuesto nuestra traducción de la *Comedia* al castellano y la preparación de las versiones de otras de las obras dantescas».

ISBN 84-930657-8-1

El Acantilado, 9

DANTE Y SU OBRA

ÁNGEL CRESPO

DANTE Y SU OBRA

BARCELONA 1999 EL ACANTILADO

PRIMERA EDICIÓN EN EL ACANTILADO: *septiembre de 1999*

Publicado por:
EL ACANTILADO
Quaderns Crema, S. A., Sociedad Unipersonal
Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
www.elacantilado.com
correo@elacantilado.com
Tel.: 934 144 906 - Fax: 934 147 107

La ilustración de la cubierta pertenece
a una miniatura de un manuscrito de la
Divina Comedia (cod. Marc. It. IX, 276 (=6902), f. 53v,
Biblioteca Nacional Marciana, Venecia).

ISBN: 84-930657-8-1
DEPÓSITO LEGAL: B. 33.362 - 1999

MATILDE TEJEDERAS *Corrección de pruebas*
MARTA SERRANO *Producción gráfica*
MERCÈ PUJADAS *Producción editorial*
VÍCTOR IGUAL, S.L. *Preimpresión*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

No sabemos de ningún poeta sobre cuya vida y obra se haya escrito tanto como sobre las de Dante. Muerto en el año 1321, sólo en lo que quedaba de siglo se redactaron, por lo menos, doce comentarios de la *Comedia*, pues tal es el número de ellos que ha llegado hasta nosotros. Entre sus autores se encuentran Jacopo y Prieto, ambos hijos de Dante, el primero de los cuales madrugó al publicar el suyo al *Infierno* en 1322; entre los más ilustres recordaremos al incompleto de Boccaccio, al llamado *Óptimo*, de autor desconocido, y a los de Jacopo della Lana, Graziolo dei Bambaglioli, Benvenuto da Imola y Francesco da Buti. Algunos de estos comentarios eran el resultado de las llamadas «Lecturae Dantis», especie de cursos de libre asistencia en los que se discutían minuciosamente los aspectos retóricos, y en especial alegóricos, históricos, filosóficos y teológicos, entre otros, del poema llamado sacro por su propio autor. Durante los siglos XV al XVII la fama de Dante se vio oscurecida por la de Petrarca y otros poetas de menor importancia que el cantor de Laura, y ello a pesar de que en el año 1472 aparecieron las tres primeras ediciones impresas de la *Comedia*, una en Foliño, otra en Jesi y una tercera en Mantua, la primera de las cuales, estampada por Giovanni Numeister, es considerada como la príncipe.

Aunque la comprensión del Dante poeta y pensador fue escasa desde el Renacimiento hasta últimos de siglo

XVIII, los florentinos le consideraron siempre un modelo lingüístico y ello fue la causa de que el estudio de su obra jamás fuese interrumpido en Italia. Mientras tanto, su influencia se hizo sentir en otros países ya desde el siglo XIV: Chaucer le imitó en Inglaterra; Cristina de Pisan, en Francia, y el genovés, avecindado en Sevilla, Micer Francisco Imperial creó, con el ejemplo de sus bellísimas imitaciones, una verdadera escuela dantesca española, muy original por lo demás, entre cuyos principales poetas se cuentas Ruy Páez de Ribera, Ferrán Manuel de Lando, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Diego de Burgos y Juan de Padilla, apodado el Cartujano, cuyo *Doce triunfos de los doce Apóstoles* merecen ser mucho más conocidos de lo que lo son por los lectores de habla castellana. En el siglo XV se hicieron las primeras traducciones al castellano de la *Comedia*: la del Marqués de Villena y tan imperfecta como interesante, y la de Pedro Fernández de Villegas, que sólo tradujo, en coplas de arte mayor, el *Infierno*. Muy superior a ambas es la de toda la *Comedia* hecha en catalán por Andreu Febrer, que creemos una obra de extraordinario mérito.

En Alemania y en los demás países reformados, Dante fue sobre todo el autor de *La Monarquía*, a la que se pretendió dar una interpretación protestante que sus páginas no permiten. En todo caso, la fama de Dante se mantuvo, con altibajos y alternativas, hasta que el romanticismo le reivindicó como uno de los grandes genios de la literatura occidental, al lado de Homero, Cervantes y Shakespeare. Desde entonces, los estudios de los dantólogos han sido tan abundantes, han tratado aspectos tan diversos y a veces tan peregrinos, han adoptado puntos de vista tan diferentes, e incluso antagónicos,

que su consideración produce vértigo. Se ha querido hacer de Dante un santo, un hereje, un ocultista, un teólogo, un filósofo, un lingüista... Algo de todo ello puede haber en la figura de Dante vista a través de su vida y su obra, pero toda exageración radicalizadora tiende a alejarnos de la verdad y, lo que es peor, de aquello que Dante fue fundamentalmente y por encima de todo: un poeta incomparable. Pero también se han hecho muchos estudios objetivos y equilibrados desde todos los puntos de vista a propósito de infinidad de aspectos de la vida y la obra de nuestro poeta, de manera que los estudiosos presentes y futuros cuentan con una bibliografía de tentadora y, a la vez, imponente riqueza.

Hacer un nuevo libro sobre Dante es una empresa cuyos riesgos no desconocemos y a la que nos anima, sobre todo, la escasa atención crítica que se le ha prestado en el ámbito de lengua castellana, así como el legítimo deseo de ofrecer a los lectores, aun de manera resumida, la imagen que del poeta y su obra nos hemos formado durante los largos años de trabajo que ha supuesto nuestra traducción de la *Comedia* al castellano y la preparación de las versiones de otras de las obras dantescas. Aunque reconocemos que es imposible tratar aquí muchos temas de interés, esperamos poder dar una idea clara y sintética de las principales posiciones críticas relativas al Dante poeta—sin descuidar los demás aspectos de su obra—entre las que se cuenta, modestamente, nuestra indagación sobre el papel estructural de las metamorfosis.

A. C.

DANTE EN FLORENCIA

UN SUEÑO PROFÉTICO

Cuenta Giovanni Boccaccio, casi al principio de su *Trattatello in laude di Dante*, que cuando Bella, su madre, le llevaba aún en el vientre, tuvo ésta un hermoso sueño. Y dice:

> Le parecía a la gentil mujer en su sueño estar bajo un altísimo laurel, en un verde prado, junto a una clarísima fuente, y allí mismo se veía pariendo un hijo, el cual en brevísimo tiempo, nutriéndose sólo de las bayas que del árbol caían y de las ondas de la clara fuente, le parecía que se convertía en un pastor, y se ingeniaba cuanto podía en conseguir frondas del árbol que le había alimentado; y, cuando así se esforzaba, le parecía verle caer, y al levantarse, no ya como hombre, sino convertido en pavo real le veía. De la cual cosa tan admirada se sintió, que dejó de soñar; no pasó mucho tiempo sin que le llegase el término de su parto, y parió un hijo, al cual, por común consentimiento con el padre de éste, llamaron con el nombre de Dante.

Si es o no cierto lo que cuenta Boccaccio no es cosa que nosotros, ni creemos que nadie, pueda asegurar; y como quiera que la discusión sería ociosa, mejor que entrar en ella será ver el sentido que el mismo autor, ya al final de su *Trattatello*, da a este sueño, alegórico y profético al mismo tiempo. Dice Boccaccio que, siendo el laurel el árbol de Febo, pues en él quedó convertida la her-

mosa Dafne, a la que amaba, y siendo costumbre que los poetas se coronen con sus hojas, sus bayas son los libros poéticos y sus doctrinas, mientras la clarísima fuente no otra cosa podía parecerle que la *fertilidad de la filosófica doctrina moral y natural.* Y sigue diciendo que el convertirse súbitamente en pastor muestra la excelencia de su genio, puesto que en breve tiempo fue capaz de ofrecer alimento—espiritual, se entiende—a quienes estaban necesitados de él. El esforzarse en conseguir aquellas frondas, no otra cosa demuestra que su ardiente deseo de ser reconocido como un gran poeta, y su caída no es más que el morir. ¿Y el pavo real? Traduzcamos de nuevo a Boccaccio:

> Dice a continuación que, de pastor, le vio convertirse en un pavo real: por cuya mutación podemos comprender muy bien su posteridad [es decir, su fama de gran poeta], la cual, si bien se afirma en sus otras obras, en sumo grado vive en su *Comedia*, la cual, según mi juicio, óptimamente es conforme al pavo real, si se miran las condiciones de uno y otra. El pavo real, por lo que parece, tiene, entre otras cualidades, cuatro notables. La primera es que tiene plumaje angélico, y en él tiene cien ojos; la segunda, que tiene feos pies y callada andadura; la tercera es que tiene una voz muy horrible de oír; la cuarta y última es que su carne es odorífera e incorruptible. Estas cuatro cosas tiene en sí la *Comedia* de nuestro poeta; pero, puesto que convenientemente no se puede seguir en el orden expuesto, como sea más oportuno ora la una ora la otra iré adoptando, y empezaremos por la última.

Y explica Boccaccio que el sentido, es decir, el significado, ora moral, ora teológico de la *Comedia* es incorruptible como la carne del pavo real, y cuanto más se

urga en ella mejor olor, como aquella carne, desprende. En cuanto a las plumas, dice—tal vez con ironía o quizá con la suprema inocencia que a veces ostentan los sabios—que, dado que los ángeles vuelan, se sigue de ello que han de tener plumas como los pájaros y, no habiéndolas más bellas y peregrinas que las del pavo real, así deben ser las de aquellos espíritus celestiales, de los que, claro está, las copiarían estas aves terrenales, puesto que «más noble pájaro es el ángel que el pavo real». Y no es argumento que debamos echar en saco roto, puesto que Boccaccio demostró cumplidamente en el *Decamerón* saber mucho de ángeles verdaderos y falsos.

Por estas plumas entiende el de Certaldo la belleza de la peregrina historia que, en su sentido literal, es la *Comedia*, relato más bello y peregrino que cuantos ya han sido pensados u oídos, y dividido en cien cantos, como cien son los ojos que el pavo real muestra en la cola. También conviene a la *Comedia* lo de los pies feos y la tranquila andadura, pues la lengua vulgar en que esta obra se sostiene parece fea en comparación al alto estilo—léase al estilo latino—de otros poetas, si bien es el más adecuado a los de su tiempo; mientras el andar tranquilo se corresponde con la humildad del estilo querido por Dante para su poema. En cuanto a la horrible voz del ave, también ésta corresponde con la obra dantesca, pues «¿quién más horriblemente que él grita, cuando con invención acerbísima muerde las culpas de muchos vivos, y las de los pretéritos castiga?»

Nos hemos detenido en la exposición de este testimonio prácticamente contemporáneo de Dante porque creemos que, para procurar entender recta y poéticamente—lo que viene a ser lo mismo—sus obras, debe-

mos tratar de compenetrarnos con el espíritu de su época sin, por supuesto, renunciar al de la nuestra. Como ya hemos visto, puede que el propio Boccaccio, uno de los más grandes representantes del humanismo, es decir, de la corriente de pensamiento cuya influencia llegó, con el tiempo, a hacer que casi se olvidase al Dante poeta por el Dante modelo lingüístico, ironizase al declarar el sentido del sueño profético de la señora Gabriella, pero no prescindió, por ello, de él; lo que puede inducir a pensar dos cosas; que el caso era ya conocido, y no invención boccacciana, y que quiso, aun poniéndose a salvo de ser considerado un ingenuo con aquello de que los ángeles son los más excelentes de los pájaros, atenerse a los presupuestos alegóricos y maravillosos—en sentido retórico, pero también religioso—en que se basa la obra de Dante. ¿Cómo acercarnos nosotros a ella, seis siglos después, sin tenerlos en cuenta, máxime en un tiempo en que lo mágico, lo esotérico, lo sobrenatural, en suma, ha vuelto a preocupar a unas generaciones desencantadas de la actitud positivista y pobremente racionalista que dominaba, hasta hace no tantos años, a buena parte del pensamiento occidental? ¿Cómo acercarnos a una obra poética olvidando lo que de más puramente poético hay en ella? No habrá de ser, pensamos, con un exceso de lastre erudito ni con un escepticismo ya pasado de moda; pues no se trata de justificar la realidad de este sueño protodantesco, de la misma manera que tampoco se trata de demostrar la realidad del viaje del Alighieri, sino de comprenderlos a través, y por medio, de su implantación alegórica.

Es relativamente poco lo que se sabe de la vida de Dante, si este saber se reduce a las pruebas documenta-

les de archivo; no tan poco, si se tiene en cuenta una tradición que en modo alguno repugnó a la generación del poeta ni a las inmediatamente posteriores; demasiado, si se toman en serio las paradójicas fantasías del historicismo decimonónico. Teniéndolo en cuenta y tratando de evitar, no lo poético, sino lo novelesco, parece posible intentar una breve biografía de nuestro poeta.

LA FAMILIA

Dante Alighieri nació en Florencia a finales de marzo del año 1265. Era hijo de Alighiero II di Bellincioni d'Alighiero y de Gabriella, su mujer. Alighiero II pertenecía a una familia burguesa que se preciaba de tener ilustrísimos antepasados, algunos de ellos nobles, si bien su posición social y económica no era, cuando Dante vino al mundo, muy brillante y desahogada. El propio poeta ofrece una pista sobre los orígenes más o menos legendarios, pero que él parecía tomar completamente en serio, de su estirpe cuando, en el canto XV del *Paraíso*, hace hablar a su tatarabuelo Cacciaguida, quien le informa sobre la idílica Florencia de sus tiempos y le habla de sus dos hermanos, llamados Maranto y Eliseo, personajes a los que todavía se debía de recordar en Florencia en los de Dante. Cacciaguida debió de nacer hacia el año 1106, según opinaba Pedro, uno de los hijos literatos de nuestro poeta, y fue distinguido por el emperador Conrado II, que estuvo en Florencia, y no por Conrado III que, si bien mandó una cruzada de setenta mil jinetes, que fracasó a causa de la perfidia del emperador bizantino Manuel Comneno, jamás estuvo en Italia, pues fue

envenenado, al parecer, por el rey Rogerio de Sicilia cuando se disponía a entrar en la península. Por eso, la declaración de Cacciaguida de haber muerto combatiendo por la fe, según leemos en el *Paraíso*, debe obedecer a la tradición familiar de los Alghieri según la cual moriría en Calabria en una campaña contra los sarracenos, a la que se daría el nombre de cruzada, dirigida por el otro Conrado; y esta misma tradición hacía remontar el origen de la estirpe a los romanos fundadores de la ciudad de Florencia. El dato es interesante por cuanto Dante llegó a considerase, en cierta medida, ciudadano de un imperio al que atribuía un papel providencial de primer orden, determinante de su pensamiento político maduro y, de rechazo, de su concepción poética del mundo y de la historia.

Según Boccaccio, el primer Eliseo de la familia llegó a Roma al ser reedificada Florencia por Carlomagno mucho después de haber sido destruida por Atila, y sus descendientes fueron conocidos por los Elisei; y, de acuerdo con el mismo autor, Cacciaguida se casó con una doncella de los Aldighieri de Ferrara, lo que hizo que se olvidase el primitivo patronímico. Uno de los vástagos de esta rama familiar se casó con una hija de Bellincion Berti, y un hijo de este matrimonio, llamado Bellincione, tuvo, siendo emperador Federico II (1220-1250), a Alighiero II, quien contrajo matrimonio con Bella, perteneciente, según parece, a una rama pobre de la noble y poderosa familia de los Abafi; la cual, tras darle a Dante y a una hija, murió hacia 1278. El viudo no tardó en casarse con doña Lapa di Chiarissimo Cialuffi, dama que dio a Dante dos mediohermanos, llamados Francisco, con el que parece que el poeta se llevó siempre muy bien, y Gaetana.

Muy poco es lo que se sabe del padre de Dante. Parece que fue prestamista, o quizá cambista, y, si nos atenemos al testimonio de Forese Donati en su célebre y descarada controversia en sonetos con Dante, no debió de gozar de muy buena fama como negociante; en política, militó, no puede precisarse hasta qué punto, entre los güelfos, partidarios del Papa, y frente a los gibelinos, adictos al imperio.

LA FLORENCIA DE DANTE

La Florencia en que Dante nació atravesaba una época mucho más revuelta e inestable que la casi idílica descrita por Cacciaguida en su sede del *Paraíso*. En febrero de 1248, reinando todavía el emperador Federico, los jefes güelfos fueron expulsados de Florencia, pero lograron regresar en diciembre del mismo año, apoyados por el pueblo llano, la mayoría del cual pertenecía a su facción. A partir de entonces, la gibelina, formada casi exclusivamente por gentes de la nobleza feudal, perdió mucha de su fuerza, lo que comprueba su expulsión de la ciudad en 1258, siete años antes de aquel en que nació Dante.

En 1260, una coalición de gibelinos toscanos y caballeros germánicos derrotó a los güelfos florentinos en la célebre batalla de Montaperti, en la que era fama que la sangre vertida enrojeció las aguas del río Arbia; y parece que fue el traidor Bocca degli Abati el que hizo posible aquella carnicería. ¿Qué de extraño tiene que el poeta le encontrase en los infiernos, según cuenta en el canto XXXII de la primera cantiga de la *Comedia*, sumergido en el hielo que, en la región llamada Antenora, inmoviliza a

los traidores, y se desarrollase entre los dos una tremenda escena? Dante, en efecto, al oír su nombre, pronunciado por otro condenado, quiere obligarle a confesar quién es y, agarrándole por los cabellos, le deja la cabeza medio pelada. Nunca se pinta Dante tan cruel como en esta escena, y si bien es lícito dudar de que en su vida real se mostrase alguna vez tan despiadado, no por ello dejan de formar parte de su personalidad—y aun de la vida que soñó para sí—tanto escenas como ésta cuanto aquellas otras que, en el *Infierno*, el *Purgatorio* y el *Paraíso*, le muestran caritativo, amable o extasiado ante la belleza de la creación. Al poeta hay que conocerlo por su vida, pero también por su obra, y creemos que, sobre todo, por ésta. Su completa, y compleja, personalidad se refleja mejor en sus escritos—en los más importantes de los cuales él mismo es protagonista—que en todos los documentos de archivos hallados y por hallar; de ahí que no sintamos escrúpulo alguno cuando los utilizamos para tratar de comprender sus sentimientos.

Pero volviendo a la escena mencionada, podemos disculparle de su fingida crueldad ante el espectáculo de la traición en general, a la que consideraba como el más nefasto de los pecados, y de la de Bocca en particular, que tanta sangre florentina había costado. Por otra parte, Dante escribió el *Infierno* en una época de radicalización política, una de cuyas causas, más próxima que remota, era la batalla de Montaperti. No creemos, pues, que calculase mal, desde el punto de vista artístico, al mostrarse bajo esta luz poco antes de abandonar el Infierno.

En 1266 murió, cuando pesaba sobre él una excomunión del papa Urbano IV, Manfredo, hijo de Federi-

co II, del que había heredado el don poético y el título de rey de Nápoles y Sicilia; y Carlos de Anjou, aliado de la Santa Sede, ocupó su puesto. Esta muerte había dejado a los gibelinos de la Toscana en situación desesperada, lo que no fue obstáculo para que Dante, güelfo mientras vivió en Florencia, inmortalizase a Manfredo, en el canto III del *Purgatorio*, bajo las suaves y atrayentes tintas del héroe malogrado en plena juventud. Es una de las lecciones del exilio: el poeta, que había formado ya su partido, al que sólo él pertenecía, cuando escribió el encuentro con Manfredo, sabía que los hombres valen, no por sus contingentes o permanentes ideas políticas, sino por el temple moral de sus almas.

Para evitar males mayores, los florentinos trataron de llegar a un compromiso valiéndose de la mediación del gibelino Loderingo degli Andaló y el güelfo Catalano dei Malavolti. Ambos ejercieron colegiadamente el cargo de podestá y fueron finalmente expulsados de Florencia al descubrirse que, por orden del papa Clemente IV, favorecían a los güelfos. Dante los encuentra en la bolsa sexta del círculo octavo del *Infierno*, en la que los hipócritas caminan sin cesar, oprimidos por el peso de unas capas que son de oro por fuera y de plomo por dentro. Uno de ellos le dice:

> Frailes gozosos de Bolonia fuimos;
> Catalano yo fui, y este otro era
> Loderingo; en tu tierra ya estuvimos,
> aunque elegir a uno el uso fuera
> para guardar la paz, y el resultado
> en torno del Gardingo persevera
>
> (*Inf.* XXIII, 103-108)

Y, en efecto, las casas de los Uberti, cercanas a la Plaza de la Señoría, habían sido quemadas durante el hipócrita mandato de estos mediadores, y sus ruinas todavía podían verse más de treinta años después.

LOS AÑOS DE FORMACIÓN

En este ambiente de despiadadas luchas facciosas nació Dante el año anterior al de la muerte del rey Manfredo. Poco es lo que se puede decir de su infancia y de su adolescencia. Se sabe que en febrero de 1277 Manetto Donati dotó, por medio de un instrumento notarial, a su hija Gemma, prometida de Dante, cuando éste se hallaba próximo a cumplir los doce años. Desconocemos, en cambio, la fecha de su boda y las del nacimiento de sus hijos, e incluso el número de éstos. No fue la vida familiar de nuestro poeta lo que preocupó más a sus admiradores, y no creemos que haya que lamentarlo. Tampoco se sabe cuándo murieron sus padres. Alighiero II debió de enviudar hacia el 1278, se casó poco después con doña Lapa y murió antes de que Dante cumpliese los dieciocho años.

Mientras tanto, el futuro poeta recibió, o se dio, una educación consonante con su mediana posición social, asistiendo, casi con seguridad, tanto a los estudios de los dominicos como a los de los franciscanos de su ciudad; aprendería con ellos el trivio (gramática, retórica y dialéctica) y el cuadrivio (aritmética, geometría, música y astrología), que eran la base de la educación medieval, y en el primero de los cuales gramática equivalía a lengua y literatura latina. Y no cabe duda de que, desde muy

temprano, se sentiría atraído por la poesía en lengua vernácula. Es posible, y hasta probable, que se interesase seriamente primero por la latina clásica, puesto que el latín se estudiaba con textos seleccionados de los más célebres autores romanos. Así empezaría a conocer y admirar, aunque no a comprender cabalmente, a Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano, Estacio y otros poetas. Sea de ello lo que quiera, del estudio de su obra se desprende que el Dante adolescente debía de encontrase en una situación cultural excepcional, y tal vez no tanto por empeño de su familia, que seguramente le destinaría a la administración de su no muy crecido patrimonio—cuya administración acabó por dejar en manos de su hermano Francisco—y puede que a eventuales operaciones comerciales del estilo de las de su padre. También parece verosímil la hipótesis de que fuese a Bolonia, quizás hacia 1287, pero no es posible asegurar que se matriculase en su universidad. En cualquier caso, Bolonia era entonces una ciudad más culta que Florencia, que no empezaría a contarse entre las más letradas de Italia hasta la época de Boccaccio, y gracias, en gran parte, a él; y en Bolonia, si es que estuvo allí, debió de ponerse Dante en contacto con las nuevas corrientes poéticas y, sobre todo, con el ambiente cultural de Guido Guinizelli, que había muerto en el destierro en 1276.

No era, sin embargo, preciso que visitase Bolonia para ponerse al corriente del movimiento poético de su tiempo, puesto que en la misma Florencia, no sólo era costumbre de la juventud acomodada componer versos en lengua vulgar, sino que vivía en la ciudad uno de los más egregios representantes del «dulce estilo nuevo», Guido Cavalcanti, con el que Dante hizo amistad en su

adolescencia, y amistad íntima, del que nos tendremos que ocupar más adelante. Guido, que pertenecía a una clase social más elevada que la de Dante, al que aventajaba en unos quince años de edad, fue decisivo en la vida de éste, si bien ambos amigos terminaron por distanciarse. En todo caso, la iniciación poética de Dante encontró en aquel joven que tenía fama de extravagante y herético, un excelente mentor y compañero. Ambos compartieron su amistad con poetas tan conocidos como Cino da Pistoia, Lapo Gianni, Forese Donati y otros.

También fue maestro de Dante el erudito Brunetto Latino por el que, aun después de muerto, y sin dejar de reconocer sus graves culpas, sintió una profunda admiración de la que ofrece un emocionado testimonio en el canto XV del *Infierno*, cuando imagina encontrarle víctima de la lluvia de fuego que atormenta a los sodomitas:

> Siendo escrutado así por tal pandilla,
> uno me conoció y, al punto, asido
> a mi manto, exclamó: «¡Qué maravilla!»
> Y yo, que vi su brazo a mí tendido,
> miré el rostro cocido por completo
> sin ser por sus ampollas impedido
> de conocer al punto a aquel sujeto;
> e, inclinando la mano hacia su frente,
> repuse: «¿Estáis aquí; señor Brunetto?»
>
> (22-30)

Maestro y discípulo conversan en la llanura infernal y éste recibe buenos consejos, mezclados con profecías sobre su vida, del que fue uno de sus más admirados y respetados amigos.

¿Quién era este hombre y qué pudo enseñar a Dante? Brunetto Latino (c. 1220-1293) era notario y llegó a desempeñar en Florencia los cargos de prior y canciller. Habiéndosele encomendado una embajada ante Alfonso X de Castilla, relativa al apoyo que su facción prestaba a las aspiraciones al imperio del hijo de San Fernando, y ya de regreso de ella, decidió quedarse en Francia al conocer la derrota de los güelfos en Montaperti. Allí estuvo de 1260 a 1266 y allí escribió en lengua de *oil* el *Trésor*, libro en el que puso en rima lo que más importaba del saber de su época a las personas que, sin ser propiamente letradas, deseaban mostrar una cultura civil refinada. Una vez que los gibelinos fueron expulsados de Florencia, volvió a ella Brunetto, y en ella compuso, esta vez en toscano, el *Tesoretto*. Fue también traductor de Cicerón y no cabe duda de que, si no maestro en el sentido académico y profesional de la palabra, fue consejero de Dante en cuestiones de retórica y su probable introductor a la lectura de Tulio, que tan importante consideró nuestro poeta para su formación intelectual.

El viaje de Brunetto a España ha despertado el interés de los eruditos desde que el arabista español Miguel Asín Palacios publicó en 1919 la obra titulada *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, en la que puso de manifiesto, no sin alguna que otra exageración disculpable por el entusiasmo, tanto la influencia que la cultura árabe en general había ejercido sobre Dante, como la ejercida en particular por las ideas del místico Ben Arabí de Murcia, especialmente en lo que se refiere a la estructura de los reinos del otro mundo. Como el estudio de Asín cogió de sorpresa a los dantistas dos años antes de celebrarse el sexto centenario de la muerte del poeta,

su primera reacción fue negar que Dante dispusiese de fuentes de información tan particulares sobre el mundo islámico. No hacía falta contestar—como se contestó—que Brunetto Latino pudiese haberse proporcionado durante su estancia en España alguna información sobre el místico murciano, información que luego transmitiría a Dante; y no la hacía porque la cultura islámica fue tan conocida en la Europa medieval que no sólo había abastecido a muchas leyendas piadosas cristianas, sino que, en el campo de los altos estudios, había influido decisivamente en la teología y la filosofía escolásticas, profesadas por Dante y, en general, por todos los estudiosos de la época. El dantismo actual ha terminado por ser más tolerante con las tesis de Asín Palacios, algunas de las cuales son casi generalmente admitidas.

LA VIDA PÚBLICA

También vemos a Dante, durante sus años de formación, participar, todavía no como protagonista, en los asuntos políticos de Florencia. Es muy posible que en 1285 tomase parte en el asedio y saqueo del Poggio di Santa Cecilia, en territorio aretino. Lo que sí puede asegurarse es que el 11 de junio de 1289 fue *feritore* de a caballo en la batalla de Campaldino, reñida también contra los gibelinos de Arezzo, que fueron derrotados; y pocos meses después iba nuestro poeta entre los cuatrocientos caballeros que, tras un asedio de ocho días, tomaron a los de Pisa el castillo de Caprona.

Por aquellos años, Dante enfermó de los ojos, y dice que:

> Por fatigar la vista mucho, en estudios de lectura, tanto debilité los espíritus visivos que todas las estrellas me parecían ensombrecidas en su blancura. Y mediante un largo reposo en lugares oscuros y fríos, y con enfriar el cuerpo del ojo con agua clara, de tal modo reuní la virtud disgregada que volví al primer buen estado de la vista. (*Convite*, III, XV).

El poeta atribuyó su curación a Santa Lucía y por eso la eligió para que, metamorfoseada en águila, le llevase en volandas a la puerta del Purgatorio.

En mayo de 1294 pasó en Florencia una temporada de poco más de veinte días Carlos Martel de Anjou, que era rey de Hungría desde 1290 pero nunca pudo tomar posesión de su trono. Dante debió de formar parte de su séquito de jóvenes florentinos y puede asegurarse que ambos simpatizaron, pues cuando quiso que se encontrasen en el cielo de Venus, Carlos, que había muerto en 1295, pronunció estas palabras, que se han inmortalizado:

> Mucho me amaste, y no fue sin motivo;
> pues mostrare allí abajo yo pensaba
> más que las frondas de mi afecto vivo
>
> (*Par.*, VIII, 55-57)

A partir de 1295, Dante entró de lleno en la vida política de su ciudad, tras haberse inscrito en el gremio de los médicos y especiales, al que también pertenecían los armeros, los boticarios, los libreros, los artistas del cuero o talabarteros, los pintores y los cultivadores de la filosofía. En noviembre de aquel año formó parte del Consejo del Capitán del Pueblo, cargo en el que cesó en abril siguiente, y en diciembre fue uno de los «sabios» consul-

tados para la elección de priores. De mayo a septiembre de 1296 fue miembro del Consejo de los Ciento y en 1298 participó en la sesión celebrada el 29 de diciembre, en la que se firmó la paz con Arezzo. En mayo de 1300 visitó Sam Gimignano con objeto de negociar el envío a Florencia de compromisarios para la renovación de la Liga Güelfa.

No cabe duda de que las gestiones públicas en que intervino Dante fueron bastantes más que las que nos permite conocer el estado incompleto de los archivos toscanos de la época. Tenemos, sin embargo, la suerte de saber lo suficiente para hacernos una idea clara de las circunstancias que determinaron su exilio y la imposibilidad de su repatriación. Y merece la pena que nos detengamos unos momentos en los antecedentes de las mismas.

Pedro da Murrone era un franciscano de la rama de los espirituales que vivía retirado en las laderas del monte Maiella haciendo penitencia. Como otros muchos miembros de su orden influidos por las ideas de Joaquín de Fiore, a las que el propio Dante no se mostró insensible, trataba, con su vida contemplativa, de coadyuvar a la iniciación del supuesto ciclo histórico del Evangelio Eterno, que se desarrollaría, para bien de la cristiandad, bajo la protección directa del Espíritu Santo. Era, pues, Pedro un monje simple y devoto, sin ambiciones terrenales, que no podía imaginar, cuando en 1292 murió el papa, también franciscano, Nicolás IV, que los cardenales, tras dos años de tempestuosas deliberaciones y no pocas intrigas, iban a elegirle pontífice en julio de 1294, con el propósito aparente de que la pureza de su espíritu y el ejemplo de sus virtudes, que le habían hecho muy

popular, renovase a la Iglesia, tan decaída a causa de las ambiciones mundanas de sus magnates.

Tras ser elegido, hizo su entrada triunfal en Áquila a lomos de un asno de cuyo ronzal iban tirando Carlos II de Anjou, rey de Nápoles, y su hijo Carlos Martel. Todo parecía dispuesto para los nuevos tiempos pero, según rumores y testimonios de la época, el nuevo pontífice, que tomó el nombre de Celestino V y que desconocía en absoluto la política, fue instrumento dócil en manos de los Anjou y víctima de un cardenal, llamado Benedicto Caetani, que usó cuantos medios estaban a su alcance—incluido el de fingir voces del más allá que imprecaban de noche al pobre papa—para que renunciase a su sagrado cargo. Celestino, antes de sentarse en el suelo ante los cardenales y renunciar a la dignidad papal, lo que hizo el 13 de diciembre del mismo año de su elección, eximió a los espirituales de su obediencia a la orden franciscana. Antes de que terminase aquel mes de diciembre, el cardenal Caetani era ya Bonifacio VIII, y una de sus primeras órdenes fue la de encarcelamiento de su predecesor, pues temía que los espirituales, con su tesis de que la renuncia no era válida, y por lo tanto tampoco lo era la nueva elección, pusiesen en peligro su reinado si Murrone andaba suelto.

Bonifacio VIII, aprovechando que el trono imperial estaba vacante, y sin tener en cuenta los títulos tradicionales de intervención francesa en los asuntos de la Iglesia, se propuso instaurar en la cristiandad una teocracia dirigida por la Santa Sede. No había ya lugar a la renovación espiritual por medio de la doctrina del Evangelio Eterno, que fue condenada por Bonifacio.

Habiéndose propuesto encauzar a su conveniencia

los asuntos de la Toscana, el ambicioso pontífice envió a Florencia, en la primera quincena de junio del año 1300, al cardenal Mateo de Acquasparta para que lograse una paz favorable a sus intereses entre los güelfos blancos, dirigidos por la familia Cerchi, y los güelfos negros, capitaneados por Corso Donati, hermano de Forese, y en algunas de cuyas acciones intervino Folco Portinari, padre de Beatriz.

El 14 de junio, Dante fue elegido prior y, como tal, intervino en las gestiones diplomáticas del cardenal, pero las esperanzas de paz se vieron gravemente amenazadas cuando, el 23 de aquel mismo mes, un grupo de hombres armados de Corso Donati asaltó a la procesión oficial en la que figuraba Acquasparta, cuando se dirigía a hacer unas tradicionales ofrendas religiosas. Al día siguiente, los priores, uno de los cuales era Dante, condenaron al exilio a los hombres más destacados de las facciones blanca y negra; medida tal vez prudente en exceso, puesto que los blancos no habían tomado parte en el incidente. Entre los blancos exiliados figuraba Guido Cavalcanti, ya no tan amigo de Dante como en sus años mozos, quien se fue a la región malárica de Sarzana, donde contrajo las fiebres a consecuencia de las cuales moriría a últimos de agosto siguiente.

Durante su breve mandato de prior, Dante desafió a la autoridad de Bonifacio VIII al confirmar, en su calidad de tal, la sentencia dictada contra tres banqueros florentinos por tratar de indisponer al papa con la Señoría, en virtud de la cual se les condenaba a una multa de 2.000 florines y a cortarles la lengua si no la hacían efectiva. Estos tres conspiradores habían sido juzgados en rebeldía, por residir a la sazón en Roma, y la sentencia

contra ellos fue confirmada a pesar de que el pontífice había pedido su anulación.

En abril de 1301, Dante figuraba como sobrestante de los trabajos de ensanche de la calle de San Proclo, y el 1 de aquel mes empezó su mandato, que debía terminar el 30 de septiembre, como miembro del Consejo de los Ciento. Este cuerpo se reunió el día 19 de junio para proveer sobre la petición de Bonifacio VIII de que continuase la ayuda de cien hombres de armas que le habían sido asignados en abril para intervenir en la represión de las revueltas de los Aldobrandeschi. Dante se opuso dos veces a la petición papal y su propuesta fue derrotada por 49 a 32 votos.

La tirantez llegó a su extremo cuando los días 13, 20 y 28 de septiembre se reunió el Consejo de los Ciento con motivo de una verdadera situación de emergencia: ante la amenaza de que Carlos de Valois se hiciese cargo por la fuerza de los asuntos de Florencia en nombre del tenazmente autoritario Bonifacio, se decidió enviar una embajada a Roma para que tratase de pactar con él. Dante era ya en Florencia una autoridad de la facción blanca—la menos sumisa a las exigencias papales—puesto que fue elegido entre los embajadores y puesto que la tradición ha podido atribuirle, sea cierta o no, la célebre frase «Si voy, ¿quién se queda? Si me quedo, ¿quién va?»

El papa recibió a la embajada, envió de vuelta a Florencia a sus otros dos miembros y retuvo a Dante con pretextos que desconocemos. Todo estaba calculado: el primero de noviembre, Carlos de Valois entraba en Florencia acompañado de muchos de los negros desterrados, entre los que destacaba el feroz Corso Donati, que alentó la venganza de sus facciosos con una serie de sa-

queos, robos, incendios y asesinatos. Los negros se hicieron dueños y señores de la ciudad.

Alrededor de seiscientos blancos, uno de los cuales era Dante, fueron desterrados. A nuestro poeta se le acusó, en 1302, de baratero por apropiarse del dinero público, de extorsión, de corrupción y de ganancias ilícitas, de oposición a la Iglesia y a su legado y de perturbador de la paz con Pistoia. El 27 de enero se le condenó al pago de una multa de 5.000 florines, a permanecer fuera de territorio florentino durante dos años y a no intervenir en adelante en los asuntos públicos de la ciudad. El 10 de marzo de aquel mismo año, Dante fue condenado a muerte en rebeldía.

LA VIDA PRIVADA

La vida pública de Dante nos ha alejado durante un buen trecho de su existencia privada, sobre la que apenas contamos con algunos indicios, todos ellos muy discutidos y en su mayor parte procedentes de sus obras. Los datos procedentes de *La Vida Nueva* deben ser manejados con extremada prudencia, tanto para no incurrir en la ingenuidad de considerarlos objetivamente históricos como para no caer en la tentación de interpretarlos en su totalidad en clave esotérica. La controversia en torno a Beatriz, el grande y perenne amor del poeta, parece haber desembocado en el razonable acuerdo de que no se trata de un ente de pura ficción. Pero si Beatriz existió, como parece comprobado, ello no nos permite tomar al pie de la letra la historia sentimental narrada en *La Vida Nueva*, cuya estructura obedece, sin lugar a du-

das, a un plan simbólico, o quizá de otra naturaleza, sometido a una discusión aún no terminada. Si muchos dantistas están dispuestos a admitir que Beatriz fue la hija de Folco Portinari y que, casada con el viudo Simone Geri dei Bardi, burgués notable de Florencia, murió, posiblemente de sobreparto, a los veinticinco años de edad, lo que Dante cuenta de su amor por ella debe ser considerado desde puntos de vista totalmente diferentes de los que adoptaría un historiador. Por lo demás, una actitud debe ser la del crítico frente al texto de *La Vida Nueva* y otra la que observe ante los versos de la *Comedia*; y ello por la sencilla razón de que, mientras el libro juvenil de Dante habla principalmente de una Beatriz todo lo idealizada que queramos pero todavía viva, la *Comedia* se refiere a una criatura bienaventurada—es decir, santa en el sentido ortodoxamente católico de la palabra—cuya naturaleza ha sido transmutada, metamorfoseada, de acuerdo a unas ideas escatológicas—indemostrables pero plausibles desde el punto de vista de la fe de Dante—que sirvieron a su poeta para instrumentar una de sus más sublimes creaciones, si no la más sublime de todas.

Si estas dificultades son evidentes, no menos difícil es cuanto se refiere a la vida privada de Dante en el período que va desde la muerte de Beatriz hasta el momento de su exilio en 1301. Se trata de un período de unos once años, durante el cual pudieron suceder muchas cosas. Y una de ellas es que Dante escribiese, como creemos que escribió, *La Flor*. Durante mucho tiempo se ha negado o desconocido que este estupendo libro fuese escrito por nuestro poeta y me permito creer que ello se ha debido, mucho más que a razones literarias, entre las que se contaría su falta de conexión filosófica y moral, pero no esti-

lística, con el resto de sus obras, a prejuicios dimanantes de la actitud, unas veces hagiográfica y otras patriótica—lo que viene a ser lo mismo—de quienes se han negado a admitir un Dante que no fuese el compendio de todas las cualidades consideradas como perfecciones morales y cívicas por parte de quienes los sufrían. Pero permitásenos que aplacemos la discusión de estos puntos—íntimamente relacionados con *La Vida Nueva* y *La Flor*—hasta el capítulo en que nos ocupemos de las obras juveniles de Dante.

DANTE EN EL EXILIO

LOS PRIMEROS AÑOS

Las proscripciones, pero también las amnistías y los cambios políticos, eran tan frecuentes en la agitada vida de las ciudades italianas de la época que difícilmente podría imaginarse Dante, al principio de su destierro, que nunca más iba a pisar Florencia. Aunque las noticias de los largos años de su exilio son escasas y no siempre dignas de confianza, se puede deducir de ellas, así como de determinados pasajes de su obra, que el poeta nunca renunció a volver a su ciudad. Para comprender su estado de ánimo durante parte de los primeros años de exilio, leamos lo que dice en *El Convite*, libro incompleto que debió de empezar hacia 1304:

> Desde que fue gusto de los ciudadanos de la bellísima y famosísima hija de Roma, Florencia, arrojarme fuera de su dulce seno—en el cual nacido y criado fui hasta el colmo de mi vida, y en el cual, en buena paz con ella, deseo con todo el corazón reposar el ánimo cansado y terminar el tiempo que me ha sido concedido–, por casi todas las partes por las que esta lengua [la italiana] se extiende, peregrino, casi mendigando, he andado, mostrando contra mi deseo la llaga de la fortuna, que suele injustamente al llagado ser muchas veces imputada. Verdaderamente he sido leño sin vela y sin gobernalle; llevado a diferentes puertos y abras y litorales por el viento seco que exhala la dolorosa pobreza; y me he presentado ante los ojos

de muchos que quizá por tener cierta fama me habían de otra forma imaginado, en opinión de los cuales, no sólo mi persona se envileció, sino que se despreció toda mi obra, tanto la ya hecha como la que estaba por hacer. (II, III).

No es que Dante careciese durante su exilio de lo necesario para cubrir con dignidad sus necesidades, sino que para conseguirlo se vio obligado a vender sus servicios de hombre letrado y buen latinista a una serie de patronos que, en la mayoría de los casos, no podían apreciar su verdadero valor moral e intelectual. Por lo pronto, en junio de 1302 el poeta se encuentra en la localidad toscana de San Godenzo nel Mugello, con los Cerchi y los güelfos blancos capitaneados por ellos, dedicados, unos y otros, a reorganizarse para dar la batalla a los negros de Florencia. Durante las primeras semanas del año siguiente, le encontramos en Forlí, cuyo señor, Scarpetta Ordelafi, había sido nombrado jefe militar de la facción blanca. Desde esta ciudad, Dante se trasladó a Verona para solicitar la ayuda de la familia gibelina de los Scala. Fue recibido con toda clase de consideraciones, tanto por su condición política como por su fama de escritor, pero las negociaciones no llegaron al fin deseado por sus correligionarios, quienes terminaron por hacerle responsable, injustamente, del fracaso. En realidad, Dante había dejado de creer en una solución militar y se inclinaba por la negociación con los florentinos. Había comprendido, al parecer, que las rivalidades existentes entre los proscritos (alentadas por los agentes y espías del Papa, así como por la desconfianza de los señores de quienes los blancos podían recibir ayuda, temerosos de una hegemonía florentina), jamás permitirían la formación de un ejército

unido y disciplinado capaz de expulsar a los negros por la fuerza de las armas. Por eso terminó por separase de ellos en 1304. Y para comprender cuáles fueron las razones que pudieron inducirle a hacerlo, además de la, a nuestro juicio fundamental, que suponía su repugnancia ante la desunión y las intrigas de los blancos, será preciso echar una mirada a los acontecimientos de 1303.

Como consecuencia de la larga disputa entre Felipe el Hermoso de Francia y el papa Bonifacio VIII a propósito del poder temporal de la Iglesia, seriamente amenazado por el naciente nacionalismo francés, el 7 de septiembre Guillermo de Nogaret se presentó en Añani, donde a la sazón residía el Papa, con la intención de llevárselo prisionero a Francia. Todos, menos los cardenales Pedro de España y Nicolás Boccasini, abandonaron a Bonifacio y aquellas jornadas fueron tan tempestuosas que se dijo que Nogaret había llegado a torturar y abofetear al pontífice. Éste reaccionó con dignidad hasta que, finalmente, el pueblo se alzó y logró expulsar a los franceses y a los hombres de la familia Colonna que les acompañaban. El 11 de octubre murió Bonifacio, al parecer enloquecido, y Boccasini, que había sublevado a los de Anañi contra Nogaret, fue elegido Papa y adoptó el nombre de Benedicto XI. Ahora bien, el nuevo pontífice era de ascendencia gibelina y Dante debió de pensar que, por esta causa y por su carácter tranquilo, muy distinto del de su antecesor, sería el indicado para lograr un acuerdo pacífico entre las facciones florentinas. Benedicto consiguió, en efecto, llegar a buenos términos con Felipe el Hermoso, tras levantar la excomunión que pesaba sobre él, pero excomulgó a Nogaret y a Sciarra

Colonna. Todo, pues, parecía en orden para solucionar el asunto de Florencia. Mientras tanto, la condena que pesaba sobre Dante había sido hecha extensiva contra sus hijos apenas cumplieran los catorce años y el mediohermano del poeta, Francisco, había tenido que exiliarse por resultar sospechoso a la Señoría. Pero lo que verdaderamente debía de preocupar a Dante en aquellos momentos eran las negociaciones entabladas por el papa por medio de su legado, el cardenal Nicolás Albertini de Prato, uno de cuyos primeros movimientos consistió en enviar una carta a los desterrados en la que les pedía que depusiesen las armas y procediesen a dirimir pacíficamente sus diferencias con los güelfos negros. Dante, que se encontraba en un lugar indeterminado de la Toscana, fue el encargado de escribir la respuesta. Es la conocida como *Carta I*, en la que, tras las salutaciones y cumplidos de rigor, expresa con dignidad y buena voluntad el estado de ánimo de los de la liga blanca, o por lo menos de los más próximos a su pensamiento.

Vemos, pues, como hijos no ingratos la carta de vuestra pía Paternidad, que haciéndose eco de todos nuestros deseos, ha colmado de súbito nuestras mentes con una alegría tal que nadie podría medirla con la palabra ni con el pensamiento. En efecto, los términos de vuestra carta más de una vez prometen bajo la paternal admonición esa salud de la patria que, soñada por el deseo, anhelamos. ¿Y por qué otra cosa nos lanzamos a la guerra civil, qué otra cosa buscaban nuestras blancas enseñas, y por qué otra cosa se enrojecían nuestras espadas y vuestros dardos, sino porque aquellos que con temeraria intención cercenaron los derechos civiles doblasen la cerviz al yugo de la pía ley y fuesen obligados a la paz de la patria? En

verdad, la flecha de nuestra legítima intención, al salir de la cuerda que habíamos tensado, fue, es y será dirigida en el futuro tan sólo a la consecución de la paz y la libertad del pueblo florentino.

A continuación, asegura que la liga blanca depone las armas y se entrega por completo a su mediación. Pero el 7 de junio de 1304 murió Benedicto XI y dos días después el cardenal Albertini fue obligado a abandonar Florencia. Los blancos decidieron volver a las armas y el 20 de julio fueron derrotados en la batalla de Lastra, no lejos de Florencia. Dante, que hacía tiempo había renunciado al uso de la fuerza, no debió de intervenir en aquella acción. Por lo demás, y sin perjuicio de su actividad diplomática, durante aquel año debió Dante de empezar a escribir *El Convite*, y poco después—en todo caso ante del 1307—*La Lengua Vulgar* que, como el anterior tratado, quedó incompleta.

Habiendo renunciado a seguir tratando a sus compañeros de exilio, Dante vagó durante estos primeros años de su destierro de un lugar a otro, siempre con sus libros y sus papeles y con la esperanza, nunca perdida, de volver a Florencia. Puede que estuviese en varias ciudades del Norte de Italia, y Boccaccio dice que estuvo en el Casentino, con el Conde Guido, yerno de Buonconte de Montefeltro, y en la Lunigiana, con los Malaspina, a los que parece que fue recomendado por el poeta Cino da Pistoia, uno de los representantes más destacados del dulce estilo nuevo y, poco más o menos, de la misma edad de nuestro autor. Precisamente en nombre de Franceschino Malaspina, llevó a cabo una misión de paz cerca del obispo Antonio, conde de Luni, en relación con el

reconocimiento de los derechos adquiridos por sus amigos y protectores sobre determinadas plazas fuertes. La misión fue coronada por el éxito y ello debió aumentar el prestigio de nuestro poeta, que se sentiría, entre personas que, además, comprendían su poesía, más a sus anchas que durante el tiempo en que se vio obligado a conspirar con sus compañeros de exilio, de los que tan mal recuerdo guardó siempre.

Boccaccio dice que por aquellos años viajó Dante a París. Es una afirmación sobre la que no existen pruebas complementarias, lo que impide adherirse a ella sin reservas, pero también negarla en redondo, dada la autoridad de su biógrafo. Lo que sí parece cierto es que Dante, a pesar de los inconvenientes del exilio, debió sentirse libre, tal vez más libre que durante sus últimos años florentinos, tan mediatizados por la política, para dedicarse a su verdadera vocación de escritor. Pues no se dio sólo a la redacción de los dos libros hace poco citados, sino que también escribió algunas de sus más conocidas rimas, una de las cuales, el soneto en respuesta a Cino, nos demuestra que seguía siendo un hombre apasionado en amor, a cuyos estímulos se sentía incapaz de oponer resistencia. Cino, en efecto, se había dirigido a él preguntándole si son posibles los cambios en el amor, dado que la facultad de amar es siempre una y la misma. Dante le contestó en una carta, la III, en la que en lenguaje ciertamente filosófico le dice que las potencias sensitivas, si permanece el órgano, no terminan por la cesación de un solo acto y son naturalmente conservadas para otro, lo cual ilustra con el siguiente soneto, unido a la carta:

Yo he estado con Amor desde la hora
en que el sol completó mi hora novena,
y sé cómo espolea y cómo frena
y cómo, en su poder, se ríe y llora.
Quien razón o virtud contra él perora
es como aquel que en la tormenta suena
creyendo hacer que en el lugar que truena
calle el vapor su guerra atronadora.
Pero donde se riñe su palestra
el libre arbitrio nunca ha sido franco,
y el buen consejo en vano allí se muestra.
Bien puede herir con nueva espuela el flanco,
que si un nuevo placer mi alma secuestra
lo he de seguir, si a otro placer desbanco.

Este Dante que casi llega a negar el libre albedrío en lances de amor, no parece el proscrito siempre amargado que la leyenda ha querido mostrarnos. Ocupado por los estudios y el amor, debía sentir que, pese a todas las circunstancias adversas, se estaba realizando como escritor, y ello no podía por menos de darle fuerzas y hasta producirle optimismo. Tal vez conociese por aquellos años, y pusiese con ella en práctica su teoría sobre las potencias sensitivas, a aquella Gentucca luquesa de que habla en el canto XXIV del *Purgatorio* como de una futura consoladora.

En 1307, Dante dejó a los Malaspina y se fue al Casentino, en calidad de huésped del conde de Batifolle. Es opinión de muchos estudiosos que en este año debió de empezar a escribir el *Infierno*.

En noviembre de 1308, Enrique de Luxemburgo fue elegido emperador y, una vez aclamado en Aquisgrán, se dispuso a dirigirse a Italia para ser coronado en Roma y con objeto de hacer valer sus derechos ante las facciones en que estaba dividida la península.

En 1309, el papa Clemente V, que había sucedido a Benedicto XI tres años antes y, en vista de la inseguridad reinante en Roma, se había establecido en el feudo pontificio de Aviñón, en la Provenza, dio con ello un duro golpe a la independencia de la Santa Sede: prácticamente, era un prisionero del rey Capeto. La ausencia de Italia del papa, y el hecho de que se encontrase en dependencia del francés, que había visto derrotado a su candidato al imperio, Carlos de Valois, parecieron circunstancias propicias, y hasta espoleadoras, al presuntamente inactivo Enrique, quien entró en Italia en octubre de 1310 con un ejército de tres mil hombres, que esperaba ver muy aumentado por los del partido gibelino.

Boccaccio dice que Dante se encontraba por aquellos años en París y volvió precipitadamente a Italia para rendirle homenaje. Más probable es que se hallase en Lucca, donde ya estaba desde el año 1308, tal vez acompañado por su hijo Giovanni, y puede que por alguno más. Sea de ello lo que quiera, el demonio de la política volvió a posesionarse de él y fue el responsable de que quedasen sin terminar, y para siempre, *El Convite* y *La Lengua Vulgar*. Nuestro poeta debía de sentirse excitado y optimista al mismo tiempo: el papa Clemente y varios de los más poderosos cardenales se mostraban favorables a Enrique, y no sólo los gibelinos, sino también algunos señores güelfos, le brindaron su cooperación o le rindieron vasallaje. Llevado de tal estado de ánimo, dirigió una carta, la v, «a todos los reyes de Italia, a los señores de la Urbe Santa, a los condes, duques y marqueses y pueblos», en la que consideraba al emperador como el salvador de Italia y le llamaba nuevo «Moisés que arrancará a su pueblo de la opresión de Egipto y lo conducirá a una tierra que mana leche y miel».

Con el estado de ánimo que revelan estas apasionadas palabras, Dante, tras rendir homenaje a Enrique, se entregó en cuerpo y alma a su causa. El emperador fue coronado rey de Italia, en Milán, el día de la Epifanía del año 1311 y, puede que a continuación, Dante escribió su célebre carta «a los malvados florentinos que residen en la ciudad», en la que empieza por advertirles que Dios «ha dispuesto que las cosas humanas fuesen sujetas al gobierno del sacrosanto Imperio de los Romanos, a fin de que, en la serenidad tan autorizadamente garantizada, los mortales tuviesen paz y pudiesen vivir civilizadamente según las exigencias de su naturaleza» y, tras enunciar algunas de las ideas que más tarde desarrollaría en *La Monarquía*, les hace ver que su defensa sería inútil y que el mismo pueblo se alzaría contra sus jefes porque la plebe «no sabe tener hambre y ser tímida al mismo tiempo». A mediados de abril, y ante los rumores de un desistimiento de Enrique, le dirigió una carta en la que le decía no comprender su «inercia perezosa» respecto a la Toscana después de haber triunfado en el valle del Po y le advertía que los florentinos estaban envalentonándose ante su inacción; finalmente, y tras ponerle ejemplos de los héroes de la antigüedad, le instaba a destruir aquella «hidra pestífera», contra la que lanzaba a continuación

una serie de insultos e improperios que difícilmente podrían ser olvidados por sus compatriotas. Y es que Dante hablaba ya, no propiamente como un ciudadano cualquiera, sino como el profeta que increpa, por amor, a su propio pueblo que se ha desviado del buen camino. Que los de Florencia no lo comprendiesen así, es cosa que no puede extrañarnos.

El emperador, que se encontraba en Génova, partió en barco hacia Pisa, ciudad en la que desembarcó a primeros de marzo de 1312; en abril, se dirigió a Roma, donde el 29 de junio fue coronado emperador, en San Juan de Letrán, por tres cardenales delegados por el papa. Enrique deseaba organizar una expedición contra Nápoles pero recibió una dura advertencia del papa, que amenazaba con la excomunión, y hubo de desistir de ella. Pasó a Arezzo y allí empezó los preparativos para el sitio de Florencia, que inició a fines de septiembre. Pero la situación política italiana no era favorable para esta empresa: los señores gibelinos se preocupaban de sus asuntos más que de las pretensiones imperiales y toda la Toscana, salvo un par de ciudades, había hecho causa común con los florentinos. Enrique se vio obligado a levantar el sitio antes de que pasasen dos meses: se retiró a Pisa y allí, obstinado y quizá desesperado, decidió realizar la expedición punitiva contra Nápoles. Durante el invierno, esperó en vano los refuerzos de los señores alemanes, que también le habían abandonado. La aventura parecía temeraria, a pesar de lo cual el emperador se puso en marcha con sus escasas tropas. No habían recorrido mucho camino cuando en Buonconvento, cerca de Siena, murió Enrique, víctima de unas fiebres, el 24 de agosto de 1313.

Dante debió comprender, por fin, que los tiempos no estaban maduros para su vuelta a Florencia ni mucho menos para la deseada unidad de Italia y del Imperio, pero no por ello renunció a sus ideas: es casi seguro que, no durante la breve y desventurada estancia de Enrique en Italia, sino hacia el final de su vida, escribiese el tratado de *La Monarquía*, en el que había de exponer y defender sus ideas sobre el gobierno del mundo. Por lo pronto, en este año de 1313, o quizás en el anterior, publicó el *Infierno*, primera parte del gran poema en el que iban a encontrar acogida sus más acariciadas ideas. En su tercera parte, el *Paraíso*, dejaría testimonio de que, a pesar de la desilusión que le había causado, mantenía un favorabilísimo recuerdo de Enrique, al que reservaba un lugar de honor en la sede de los bienaventurados.

LOS ÚLTIMOS AÑOS

El 20 de abril de 1314 había muerto el papa Clemente V y su muerte hacía temer a los partidarios del Imperio la elección de un sucesor, hechura del rey de Francia, que obrase en detrimento de su causa. Dante dirigió una carta, la XI, a los veinticuatro cardenales reunidos en cónclave en Carpentrás, con la que intentaba influir en la elección. Esta epístola tiene, sobre todo, el interés del tono profético en que están escritos algunos de sus párrafos, en contraste con otros en los que se muestra como un cristiano simple y humilde que, si se atreve a hablar, lo hace porque «de la boca de los niños de teta y de los infantes» también puede salir la verdad. Su lenguaje es valiente y da testimonio de un Dante libre de

prejuicios humanos que ya no parece esperar de los grandes del mundo sino que puedan escucharle y, tal vez por milagro, tomar en cuenta sus palabras. En el fondo, su mensaje es que los cardenales elijan a un papa italiano, en lugar de un gascón, para bien «de nuestra Italia y, digámoslo también, de toda la humanidad que peregrina por la tierra». Pero las cosas iban a salir de otra manera: los partidarios de los gascones expulsaron a los cardenales del cónclave y éstos no pudieron elegir papa hasta el año 1316: el nuevo papa fue el cahorsino Duèse y tomó el nombre de Juan XXII. La sede papal continuó siendo Aviñón.

En 1315 la Señoría de Florencia concedió una amnistía a los exiliados bajo la condición de que pagasen una multa y sufriesen el ser públicamente ofrecidos a San Juan Bautista, patrono de la ciudad. Con motivo de ella, Dante escribió la célebre carta XII, dirigida a un clérigo desconocido, en la que, con dignidad y firmeza, expone los motivos que le impedían acogerse a sus beneficios. Es opinión de varios dantistas que cuando escribió esta carta ya había terminado el *Purgatorio*, cantiga que debió quedar lista para su publicación a finales de 1314. Pero veamos unos párrafos de la epístola XII:

> Por vuestra carta, la de mi sobrino y las de otros amigos, me fue comunicado que, según el decreto hace poco promulgado en Florencia sobre la absolución de los proscritos, si quisiese pagar cierta cantidad de dinero y padecer la vergüenza de la oferta, podría ser absuelto y regresar de inmediato. En lo que, oh padre, dos cosas son risibles y mal aconsejadas; digo mal aconsejadas por aquellos que ordenaron tales cosas, puesto que vuestra carta, formulada con mayor discreción y prudencia, no contenía nada de esto.

> ¿Es ésta la graciosa revocación con que es llamado a su patria Dante Alighieri, que ha sufrido exilio durante casi tres lustros? ¿Esto ha merecido su inocencia a todos manifiesta? ¿Esto el trabajo continuo y el estudio? ¡Lejos esté de un hombre familiarizado con la filosofía una bajeza de ánimo tan grande como para soportar ofrecerse a la manera de un infame como Cioli [un conocidísimo malhechor que fue amnistiado en 1295] y otros de su misma ralea! ¡Lejos esté de un hombre que predica la justicia que, habiendo padecido injurias, pague de su dinero a quienes le injuriaron como si fuesen [ciudadanos] beneméritos!
>
> No es éste, padre mío, el camino de vuelta a la patria; pero si antes por vos o después por otros se encuentra otro que no lesione la fama y el honor de Dante, lo aceptaré y no con pasos lentos; que si por ninguno tal se entra en Florencia, jamás entraré en Florencia. ¿Y qué? ¿Quizá no veré doquiera los espejos del sol y las estrellas? ¿Quizá no podré en cualquier lugar bajo el cielo investigar las dulcísimas verdades, sin tener que restituirme antes, con ignominia y abyección, al pueblo y a la ciudad de Florencia? Seguro estoy de que no ha de faltarme el pan.

El 15 de octubre, los que no se habían acogido a la humillante amnistía fueron de nuevo condenados a muerte. Dante y sus hijos sufrieron esta condena, además de la confiscación y destrucción de sus bienes «como gibelinos y rebeldes ante el pueblo y el común de Florencia». Es posible que por aquellas fechas el poeta se fuese de nuevo a Verona para residir durante algún tiempo en la corte de Cangrande della Scala. Y también lo es que a finales de aquel mismo año de 1315 publicase el *Purgatorio*. En todo caso, después de este año se abre un período durante el que no tenemos noticias seguras sobre el poeta. Lo que parece más probable es que hacia 1318 se

estableciese definitivamente en Rávena, ciudad regida por su amigo Guido Novello da Polenta, que también era poeta, y en la que fue acogido con todos los honores debidos a su fama.

El hecho de que fuese acogido en una ciudad que pertenecía de derecho a los estados papales y que era regida por un señor güelfo parece demostrar que Dante había logrado situarse por encima de las intrigas políticas y que empezaba a disfrutar plenamente del prestigio que le habían proporcionado sus libros. Fuese o no profesor del estudio ravenés, Dante se vio rodeado de amigos y discípulos. Vivía el poeta con sus hijos Prieto y Jacopo y con su hija Antonia, que, tras la muerte del padre, tomó los hábitos monjiles y cambió su nombre por el de Beatriz.

A finales de 1319 Dante asistió en Mantua a una discusión sobre si las aguas del mar pueden encontrarse en algún punto a un nivel superior al de las tierras que de ellas emergen. Dante sostuvo la negativa y el 20 de enero de 1320 le encontramos en Verona, en cuyo templo de Santa Elena, y ante buena parte del clero de la ciudad, mantiene sus opiniones. Como resumen y recuerdo de aquella sesión nos queda el tratadito titulado *Questio de Acqua et Terra*, prueba del prestigio que como filósofo natural había adquirido el poeta.

Otra prueba del prestigio de Dante es la correspondencia en verso que aquel mismo año de 1320 mantuvo con el profesor de la universidad de Bolonia Giovanni del Virgilio, quien le envió, desde aquella ciudad, un poema latino en el que le expresaba su admiración ante las dos primeras cantigas de la *Comedia* pero le reprochaba que las hubiese escrito en la lengua del vulgo, que nunca

podría entenderlas, y le invitaba a escribir en latín y a cantar los temas eternos del clasicismo; no obstante lo cual, el poema terminaba con la palabra «magister», naturalmente destinada al florentino. Dante le contestó con una égloga de corte virgiliano en la que mantenía su posición a favor de la lengua vernácula e insinuaba no desear otra corona poética que la que pudiese concederle Florencia. En el mismo tono pastoral y arcádico le respondió Giovanni del Virgilio invitándole a trasladarse a Bolonia para ser maestro de su juventud. A lo que Dante respondió, en una nueva égloga, que no podía ir a Bolonia debido al temor que le inspiraba Polifemo. Quién fuese este cíclope es una cuestión debatidísima sobre la que los dantistas no han logrado ponerse de acuerdo. Debía de tratarse de un enemigo de Dante, tan conocido que no era preciso dar su nombre. El poeta se quedó para siempre en Rávena, donde poco antes de morir terminó el *Paraíso*, que sólo fue publicado después de su muerte.

Durante el verano de 1321, Dante se desplazó a Venecia en calidad de embajador de su amigo Guido Novello con el encargo de apaciguar al dogo, que había amenazado con una intervención armada so pretexto de una riña mortal entre marineros venecianos y raveneses pero, en realidad, por motivos comerciales relacionados con la explotación de las salinas por parte de sus vecinos. El poeta viajó por tierra y por las lagunas de la costa adriática y volvió a Rávena con unas fiebres de las que murió en la madrugada del 13 al 14 de septiembre. Guido le organizó unos funerales dignos de su fama y le dio sepultura en la iglesia de San Francisco, en la que todavía permanecen sus restos.

LAS OBRAS JUVENILES

LAS PRIMERAS OBRAS DE DANTE

De la obra juvenil de Dante han llegado a nosotros dos libros de muy distinto carácter titulados *Vita Nuova (La Vida Nueva)* e *Il Fiore (La Flor)*, y cincuenta y cuatro poesías, si es que no incluimos entre ellas veintiséis de dudosa atribución, agrupadas, todas ellas, por los filólogos bajo el título de *Rime (Rimas)*. Pero si contamos las treinta poesías de *La Vida Nueva* y las tres del *Convivio (El Convite)*, su número se eleva a ochenta y siete.

Es opinión generalizada entre los dantólogos que *La Vida Nueva* debió de ser terminada en los primeros meses del año 1293, cuando Dante aún no había cumplido los veintiocho; en cambio, la fecha de composición de *La Flor* ha dado lugar a muchas discusiones, siendo la conclusión que fue escrita entre 1295 y 1300. La cronología de las rimas es también muy incierta. No cabe duda de que las incluidas en *La Vida Nueva* fueron escritas entre los dieciocho y los veintiocho años de su autor, y parece que bastantes de las demás lo fueron inmediatamente después, es decir, entre 1293 y 1294. Desde este año hasta finales del primer decenio del siglo XIV el número de rimas escritas por Dante es mucho menor y puede decirse que la composición de la *Comedia* supuso una concentración de sus energías poéticas en ella. En

todo caso, y por lo que se refiere a su conjunto, las *Rimas* pueden ser consideradas obras de la juventud del poeta.

EL DULCE ESTILO NUEVO

Cuando Dante empezó a escribir versos la poesía italiana culta apenas si contaba medio siglo de existencia, pues sólo en la primera mitad del siglo XIII se creó en la corte del emperador Federico II una escuela de poesía erudita, basada en la trovadoresca y mantenedora en líneas generales de los ideales del amor cortés. Como quiera que el dialecto de la región, muy matizado y enriquecido por occitanismo y latinismos, fue el instrumento de expresión de esta lírica, el grupo de poetas áulicos que la cultivaba recibió el nombre de escuela siciliana. Muerto Federico en 1250 y su hijo Manfredo en 1266, la antorcha de la nueva poesía pasó a manos de los poetas peninsulares y su nueva lengua, muy semejante a la de los iniciadores, fue la toscana. El primer poeta destacado fue Guittone d'Arezzo, del que Galetti ha escrito que entrevió «el ideal del poeta religioso y civil, en cuyos versos fantasía y doctrina, ciencia y fe, persuasión política y fuerte sentimiento moral, unidos en armoniosa síntesis, concurren a hacer de la poesía la guía espiritual de la nación», ideal que encontraría su pleno cumplimiento en la obra de Dante. Y, en efecto, Guittone, que fue en su día objeto de los ataques, a nuestro juicio injustos, del cantor de Beatriz, no es sino su pálida anticipación y, sobre todo, un conspicuo rimador que supo sacar a la poesía del ambiente cortesano para convertirla en expresión de los

ideales de los municipios italianos, entonces en pleno desarrollo. Pero la fuerza de atracción de la poesía de raíz trovadoresca era muy grande y los mejores poetas del período, el boloñés Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti y, naturalmente, Dante, se vieron sometidos a su influjo.

Guinizelli fue considerado, incluso por Dante, que le llama «padre» en uno de los cantos del *Purgatorio*, como el fundador de la escuela de los fieles del Amor *(fedeli d'Amore)* y su aportación fundamental a la nueva poesía fue la de la mujer angelical *(donna angelicata)*, una criatura que une a su belleza física la pureza de un espíritu celestial. En torno al estudio, la imitación y el desarrollo de su estilo, todavía muy cercano al trovadoresco en algunos aspectos, se fue formando entre los rimadores toscanos y emilianos la escuela de los fieles de Amor que, con la siciliana y la guittoniana, formó la base de la gran poesía itálica. Dante llamó al de estos poetas—y al suyo en particular—dulce estilo nuevo *(dolce stil nuovo)* y fue quien, partiendo de Guinizelli y Cavalcanti lo llevó a sus últimas consecuencias.

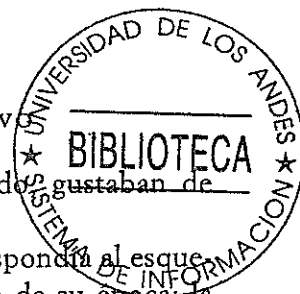
Gianfranco Contini ha escrito que «la amistad es el elemento patético definidor del estilo nuevo», lo que no significa necesariamente, como han querido algunos críticos y estudiosos, que los fieles de Amor constituyesen una sociedad secreta interesada en la renovación espiritual de la vida de la cristiandad mediante una acción coordinada que tendiese a combatir la corrupción de la Iglesia y, en consecuencia, a restituir al cristianismo su primitiva pureza. Según esta tesis, Dante se habría iniciado como poeta en un ambiente esotérico y conspiratorio y su obra poética, desde *La Vida Nueva* a la *Come-*

dia, respondería, en mayor o menor grado, a los ideales de una secta cuyo jefe florentino habría sido Guido Cavalcanti. Hay que confesar que la tesis es muy atractiva pero para adherirse a ella sería preciso que quedase bien claro, no sólo que dicha sociedad secreta existió, lo que hasta ahora ha sido imposible, sino también que las obras de estos poetas, y en particular la de Dante, no admiten otra lectura que la propuesta por sus mantenedores, según claves esotéricas, no siempre convincentes, a las que no podemos referirnos aquí.

Lo que para nosotros está claro es que los fieles de Amor, como intelectuales pertenecientes a una sociedad en desarrollo que trata de ser dominada y orientada por la Iglesia, mediatizadora y en cierto grado enemiga de las nuevas libertades, eran inconformistas y coincidían sobre una serie de puntos fundamentales, entre los que se contaba su denuncia de la corrupción eclesiástica, su aspiración a una religiosidad más espiritual en la teoría y en la práctica que la predicada por Roma, basada sobre todo en la caridad (*Roma es Amor* leído al revés, parece que mantenían), y en la expectación de una sociedad nueva y justa. Pero de ello a la existencia de una sociedad secreta rígidamente organizada hay una distancia bastante considerable.

No cabe duda de que hay cierto esoterismo en el lenguaje de los fieles de Amor, pero se trata, al parecer, de un esoterismo poético y, en su más amplia acepción, cultural. Expresiones tales como «dama», «corazón gentil» y «Amor», que son algunas de las claves de su especulación poética, no tenían para ellos el mismo sentido que pudieran imaginar los no iniciados en los secretos de su poesía; y los fieles de Amor, en cuanto grupo intelectual

consciente y queridamente diferenciado, gustaban de emplearlas para entenderse entre sí.

El amor cortés de los trovadores respondía al esquema de la organización social y política de su época: la dama recibía el homenaje del poeta de manera semejante a como el señor feudal recibía el de sus vasallos. Era una forma de subordinación y, al mismo tiempo, de pacto, de un pacto que, como el de vasallaje, podía romperse libremente en casos como los de existencia de felonía o deslealtad, pero que suponía, mientras se mantenía en vigor, una serie de derechos y obligaciones de ambas partes. El trovador, que había sido educado en el ambiente feudal, sentía la lógica de esta situación de vasallaje frente a su «señor» (como era denominada la dama, en imitación de la institución social) pero, en cambio, el fiel de Amor no se habría sentido a su gusto reproduciendo una situación que no respondía a la organización de los municipios en que se desarrollaba su existencia civil. Su aspiración era la libertad y, en consecuencia, la dama no podía ser elegida ateniéndose a un esquema de subordinación política: de ahí que lo que contase fuesen sus cualidades físicas y morales y que la relación entre ella y el poeta no respondiese a esquemas rígidos. Como el mismo Contini pone de relieve entre los *fedeli d'Amore* se forma una especie de coros de amigos que se dirigen a coros paralelos de amigas, formados éstos por las compañeras de las damas *(donne)* o amadas, aspirantes todas ellas a la condición privilegiada de inspirar a los primeros pero, en cualquier caso, usufructuarias y jueces naturales de sus versos. Nos encontramos en el momento del desarrollo de la polifonía musical y estos dos coros de gentes selectas responden muy bien a él.

Dante cuenta en *La Vida Nueva* cómo pasó a formar parte de esta sociedad de rimadores corteses, pero no cortesanos. Habiendo tenido un sueño insólito, decidió escribir un soneto en que lo contase y enviarlo a los más conocidos rimadores toscanos para que le ayudasen a interpretarlo. Era una manera de hacer méritos para ser admitido, como uno de ellos, entre los fieles de Amor. El soneto es el siguiente:

A toda alma cautiva y amador
corazón, a quien va el decir presente,
porque decirme su opinión intente
salud en su señor, que es el Amor.
Casi terciadas ya las horas, por
el tiempo en que todo astro es reluciente,
presentóseme Amor súbitamente,
recordar cuya esencia me da horror.
Alegre Amor me pareció oprimiendo
mi corazón, y en brazos sostenía
a mi dama bajo un paño durmiendo.
La despertó, y el corazón ardiendo
humilde y temerosa se comía:
y él lloró cuando ya se estaba yendo.

Entre los que respondieron a Dante se encontraba Guido Cavalcanti, quien con motivo de esta correspondencia poética pasó a convertirse en su mejor amigo. Si el soneto transcrito tiene resabios guittonianos, en adelante, y bajo la influencia de su nuevo amigo, Dante se convertiría en un auténtico fiel de Amor y superaría la poesía de Guinizelli y sus discípulos, entre los que en seguida se contó. Guinizelliano es, en efecto, este otro soneto, que se cuenta entre los más conocidos de Dante y

en el que describe la naturaleza del amor según era concebida por la escuela:

Fiel corazón y Amor son igual cosa,
tal como dice el sabio en su canción,
y el uno sin el otro ser no osa,
como alma racional sin la razón.
Toma natura a Amor, si es amorosa,
por dueño; y gentileza, por mansión,
y en su interior durmiendo ella reposa
por tiempo breve o más larga estación.
Si beldad cuerda dama manifiesta,
la vista halaga, y quiere con ardor
el corazón la cosa complaciente;
y tanto dura en él, que a veces ésta
le despierta el espíritu de Amor.
E igual hace en la dama hombre excelente.

El sabio del segundo verso no puede ser otro que Guinizelli, pero Dante se buscó también otros modelos, empezando por los trovadores provenzales, de los que llegó, con el tiempo, a tener un profundo conocimiento. En esta búsqueda de las fuentes de la nueva poesía, se encontró con la obra de Arnaut Daniel, que fue para él un deslumbramiento, y ello hasta el extremo de que en un famoso pasaje del *Purgatorio* le llama «el mejor forjador de hablar materno», es decir, de poesía en lengua vernácula. Pero, adviértase, forjador parece referirse a sus cualidades técnicas, que asimiladas por Dante comparecerían en poemas tan célebres como sus rimas a la dama Petra, así como en las rimas duras del *Infierno*, por citar solamente dos ejemplos: ahora bien, el concepto del amor de Arnaut Daniel ya había sido superado por los poetas tos-

canos, y Dante superaría a su vez el que de ellos había recibido.

«LA VIDA NUEVA»

El libro que lleva este título ha sido juzgado por muchos críticos como una novelita en la que Dante, llegado casi al término de su juventud, recogió una especie de antología de sus rimas y las engastó en un argumento sentimental. En realidad, *La Vida Nueva* es, a pesar de los antecedentes más o menos plausibles que se le han buscado, un libro único en su género en el que, según ha demostrado brillantemente el crítico norteamericano Charles S. Singleton, al que seguiremos, más o menos de cerca, en este punto, Dante superó el concepto de la relación amorosa que había recibido de los fieles de Amor. Pero veamos, antes de detenernos en este asunto, cuál es el argumento de *La Vida Nueva*:

Dante encuentra por primera vez a Beatriz cuando ambos cuentan unos nueve años e inmediatamente se siente enamorado de ella. Nueve años después la encuentra por vez segunda y, cuando se retira y se halla entregado a sus pensamientos, tiene una visión que luego describe en el soneto «A toda alma cautiva y amador», que hemos copiado más arriba. En adelante, la mayor dicha del poeta será recibir el saludo de Beatriz y su mayor cuidado ocultar, fingiendo amar a otra dama, que ella sea el objeto de su indisimulable pasión. Pero un día Beatriz, a la que han llegado noticias de la otra dama, le niega su saludo. Poco después se le presenta por segunda vez el Amor y pronuncia unas pala-

bras que Dante no comprende y que son una profecía de la muerte de Beatriz. Dante no tarda en encontrar a un grupo de damas, a las que declara que si el fin de su amor había sido antes el saludo de su dama, su felicidad residía ahora en las palabras «que alaban a mi señora». A partir de entonces, Dante se propone hablar siempre de Beatriz en su poesía y, al pensar en ello, le parece que la empresa es demasiado alta para él, de manera que no se decide a comenzarla. Por fin, escribe este soneto:

> Lleva a Amor en los ojos mi señora,
> con que ennoblece a todo cuanto mira;
> todos se vuelven al pasar, e inspira
> temor al que saluda, y le enamora;
> pues, bajando los ojos, en tal hora
> por sus defectos, pálido, suspira:
> huyen delante de ella orgullo e ira.
> A honrarla, damas, ayudadme ahora.
> Todo dulzor y humilde pensamiento
> nace en el corazón que hablar la siente,
> y quien la ve primero es alabado.
> Decir o recordar es vano intento
> qué parece al mostrarse sonriente,
> pues milagro es gentil e inusitado.

Poco después muere el padre de Beatriz y, pasados no muchos días, Dante sufre una dolorosa enfermedad, en el transcurso de la cual, y durante su noveno día, tiene una pesadilla provocada por el pensamiento de que Beatriz ha de morir necesariamente. En la pesadilla hay terremotos, se oscurecen las estrellas y los pájaros que volaban caen muertos a tierra. Imagina también que un

amigo le anuncia la muerte de Beatriz y que los ángeles del cielo se apresuran a recibirla.

Llamamos la atención sobre el hecho de que los signos de la muerte de Beatriz son muy semejantes a los que se produjeron con motivo de la de Cristo. Ya veremos su profundo significado.

Luego de este desvarío, la imaginación exaltada del poeta cree ver a Beatriz precedida de una dama llamada Juana (que no es otra que la dama de Cavalcanti) y piensa en seguida en la analogía de esta visión con el relato evangélico de Juan el Bautista como predecesor de Jesús. Beatriz muere y Dante se encarga de dejar bien claro que, según los calendarios árabe, sirio y cristiano, el número 9 aparece en la fecha de su muerte, y añade:

> De que este número fue tan amigo suyo, ésta podría ser una razón: como quiera que, según Tolomeo y según la cristiana verdad, nueve son los cielos que se mueven y, según común opinión astrológica, dichos cielos obran aquí abajo según su situación de conjunto, este número fue amigo suyo para dar a entender que en su generación los nueve cielos móviles perfectísimamente se habían conjuntado. Esta es una razón, pero pensando más sutilmente, y según la infalible verdad, este número fue ella misma, por similitud, digo, y así lo entiendo. El número tres es la raíz del nueve, de manera que, sin ningún otro número, por sí mismo da nueve, pues manifiestamente vemos que tres por tres son nueve. Por tanto, si el tres es por sí mismo factor del nueve y el factor de todos los milagros por sí mismo es el tres, es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres y uno, esta mujer fue acompañada por el número nueve para dar a entender que ella era un nueve, es decir, un milagro cuya raíz, la del milagro, es únicamente la admirable Trinidad.

La cita puede parecer esotérica. Téngase en cuenta, sin embargo, que para los contemporáneos de Dante las relaciones numéricas tenían una importancia generadora, y al mismo tiempo reveladora, completamente ajena a nuestro actual concepto del mundo y la naturaleza. Pero ¿a dónde nos lleva todo esto? Pronto lo veremos; sigamos ahora con el resumen del libro:

Tras haber llorado la muerte de Beatriz, observa un día Dante que una dama le mira desde una ventana como compadeciéndose de su dolor, y piensa que puede habérsele aparecido por deseo del Amor, para que su vida «se repose». Sin embargo, el poeta se resiste a la nueva pasión naciente, a la que considera un pensamiento vil, y a la hora nona de un feliz día imagina que Beatriz se le presenta vestida de rojo, y le parece que bajo la misma figura que cuando la vio por vez primera. Renuncia a todo otro amor para amar siempre a la desaparecida y gloriosa Beatriz. A poco, unos peregrinos que van a contemplar el paño de la Verónica pasan por Florencia y Dante se pregunta—observemos cuánta significación puede tener este pensamiento—si aquella gente sabría de Beatriz. La obra terminada con la noticia de que Dante tuvo una nueva visión admirable de la que no da cuenta a sus lectores, pues para hacerlo deberá estudiar de manera que pueda un día, si ello place a Dios, decir de Beatriz «lo que jamás fue dicho de ninguna otra» mujer.

Estas últimas expresiones—que parecen anunciar la *Comedia*—han hecho pensar a algunos críticos que Dante debió añadirlas cuando ya había empezado el poema sacro para establecer un fuerte, y casi profético, trazo de unión entre ambas obras, muy relacionadas en cualquier caso entre sí, aunque, como veremos, la visión y naturaleza litera-

rias de la Beatriz de la *Comedia* no coinciden exactamente con las de su obrita juvenil. Pero volvamos a ésta y tratemos, teniendo en cuenta a Singleton, de explicar su sentido.

Los trovadores no supieron, en su «filosofía», hacer compatible el amor de la mujer con el amor a Dios. El amor a la *domina*, a la dama, era por su propia naturaleza una desviación del camino que lleva al cielo. Al final, el poeta reconoce que este amor es una especie de error juvenil y, como es el caso, real o legendario, pero muy significativo, que gran número de trovadores termina por hacer penitencia, llegando en ocasiones a terminar sus días en un convento.

Los fieles de Amor, al considerar a la «dama angelical» como una muestra del esplendor celestial, no habían, sin embargo, resuelto el problema de la incompatibilidad entre el amor carnal y el amor cristiano y ello fue la causa de la visión un tanto catastrófica del amor que se observa en los poemas de los dos Guidos. La situación, a pesar de la angelización de la dama llevada a cabo por los fieles de Amor, no es muy distinta, en este aspecto, de la de los trovadores. Y esta es, precisamente, la situación que Dante supera en *La Vida Nueva*, haciendo ver, mediante la exposición del significado y de las circunstancias que concurrieron a la composición de las poesías incluidas en el libro, que el amor por una mujer puede ser, no sólo compatible con el amor a Dios, sino también un camino para elevarse a Él. Si Dios envía a una mujer privilegiada al mundo para que sea reflejo de su gloria—y ello hasta el punto de que sea posible establecer una serie de significativas similitudes entre ella y Cristo—su amante no se sentirá detenido por ella en su vía ascendente hacia el cielo, sino que este amor, consentido y

alentado por la mujer, será prenda segura de salvación.

Si el complicado juego numérico de *La Vida Nueva* demuestra, entre otras cosas, que Beatriz es un milagro, la actitud del poeta, reflejada en sus versos, sabrá encontrar el camino hacia Dios amándola cada vez más y de manera más espiritual. Así, en los primeros poemas del libro, no encontraremos nada que no sea normal entre los fieles de Amor: Dante cantará los efectos de su pasión, de la belleza y las actitudes de la amada, en él. Pero una novedad importante se producirá cuando Beatriz le niegue el saludo: a partir de entonces, el poeta se limitará a cantar a la amada, a describir objetivamente sus excelencias, independientemente de sus propios sentimientos personales. Y cuando ésta muere, no dará por desaparecido su amor, es decir, no se convertirá el amor en un recuerdo, pues Beatriz, al entrar en el reino de los cielos, se habrá convertido en la garantía de salvación del poeta mientras su amor por ella sea una realidad.

«LA FLOR»

A pesar de los propósitos expresados en *La Vida Nueva*, la muerte de Beatriz desmoralizó tanto a Dante que su personalidad empezó a sufrir una serie de cambios tal, que ha sido calificada de crisis moral por algunos de sus biógrafos y estudiosos. Por aquellos años se enfrió su amistad con Guido Cavalcanti y se hizo más íntima la que le unía al rimador Forese Donati, con el que había mantenido hacia 1283 una célebre y descarada controversia en sonetos. Ambos personajes son figuras clave para tratar de comprender lo que sucedió en realidad.

Según *El Convite*, Dante, para consolarse de aquella desgracia, y seguramente para prepararse a cumplir lo prometido al final de *La Vida Nueva*, se dedicó intensamente al estudio de la filosofía. Leyó con entusiasmo, y con dificultades al principio, a Cicerón y a Boecio, y al cabo de treinta meses sintió que había hecho grandes progresos en la materia. Es, por lo tanto, de suponer que durante estos dos años y medio no llevase una vida irregular ni sus intereses y pensamientos se desviasen del camino recto. Ahora bien, si Beatriz murió en junio de 1290 y suponemos que Dante empezase sus estudios filosóficos unos meses después de esta fecha, en seguida comprobaremos que los treinta meses de que habla vendrían a cumplirse cuando iba a empezar a escribir *La Vida Nueva*. La crisis moral del poeta debió de empezar después de 1290 y terminar hacia 1300, año en el que sitúa la acción de la *Comedia* y en el que declara encontrarse perdido en una simbólica «selva oscura». Aldo Vallone ha aportado una serie de elementos, a los que nos referiremos a continuación, según los cuales es indudable la existencia de esta crisis; y, a través de ellos, además es posible intuir la naturaleza de la misma.

Forese Donati murió en 1296 y, si no el único, debió de ser su más asiduo compañero en aquellos años fatales; ello explica que al encontrarle en el *Purgatorio*, Dante se dirigiese así a él:

«Si al que fui para ti tienes delante
del que eras para mí», yo le decía,
«grave será el recuerdo en este instante.
De aquella vía, aquel que ahora me guía
me alejó...»

(*Purg*. XXIII, 115-119)

De los versos transcritos se deduce, primero, que aquella vida de la que se lamenta ante Forese continuó después de haber muerto éste y que fue Virgilio el que le había alejado de ella, precisamente en el año 1300, no obstando a su verosimilitud el que ello sea confesado en lenguaje simbólico y en circunstancias puramente imaginarias. Como ya sabemos, Guido Cavalcanti murió en agosto del año recién citado, no sin antes, verosímilmente varios años antes, haber dirigido a Dante este soneto:

Al día voy mil veces a tu lado
y te encuentro pensando muy vilmente;
duélome entonces de tu gentil mente
y de tanta virtud que te ha dejado.
Entre muchos, sentíaste enfadado
y siempre huías de molesta gente:
hablabas tú de mí tan cordialmente
que cuanta rima hiciste he recordado.
Ya no me atrevo, por tu mala vida,
a decir que me agrada tu poesía
ni voy a ti de modo que me veas.
Puede que este soneto aún releas,
y el espíritu vil que te acompaña
salga entonces de tu alma envilecida.

¿Cuáles eran los pensamientos viles de Dante? Aparte de aquellos que le inducían a mezclarse con gentes antes reputadas molestas, serían, en el terreno puramente literario, los que le indujeron a escribir *La Flor*, poema alegórico-narrativo basado en el *Roman de la Rose* pero muy diferente, por su espíritu burlesco, de la obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun. Más adelante ha-

blaremos de él; baste ahora con decir que el poema es francamente licencioso, al mismo tiempo que lleno de ingenio y soberbiamente construido.

Aunque la resistencia a considerar este libro como obra de Dante ha sido fuerte y prolongada, dantistas de tanta autoridad como Mazzoni, Schneider, Vallone y, en especial, Contini han terminado—teniendo en cuenta razones estilísitcas, estructurales, lingüísticas y temáticas, cuyo examen no vamos a intentar aquí—por reconocerle su paternidad.

Si la lectura de las *Rimas* pone de manifiesto el estudio de la poesía provenzal realizado por Dante, *La Flor* demuestra su conocimiento de la francesa en lengua de *oïl* y es una prueba más de la variedad de su inspiración y sus intereses poéticos; y si es cierto que este poema está inspirado en el *Roman de la Rose*, no lo es menos que, más que una adaptación servil del mismo, es la transformación de una masa espléndida, pero un tanto caótica de materiales poéticos en un poema perfectamente estructurado y de fácil y atractiva lectura.

El *Roman de la Rose* es un larguísimo poema alegórico que narra la conquista de esta flor por un joven que se ha enamorado de ella. Fue iniciado por Guillaume de Lorris, quien lo dejó interrumpido en el verso 4.028 hacia el año 1230, y continuado por Jean de Meun, quien lo terminó entre 1269 y, 1278, añadiéndole más de 17.000 versos y convirtiéndolo en una obra de un total de 21.750, según el autorizado manuscrito publicado por Lecoy, que es el que tenemos a mano. Las diferencias entre las dos partes—llamémosles así—del *Roman* son tan grandes, tanto desde el punto de vista estilístico como desde el estructural y el de los materiales poéticos, que

difícilmente puede pretenderse que haya en el poema otra unidad, si es que hay alguna, que la de su argumento, sencillo y transparente por demás. En todo caso, y sin pretender restar méritos a la genial obra de Lorris y Meun, que tuvo una amplísima difusión durante la baja Edad Media, su lectura, y en especial la de la parte escrita por Meun, resulta hoy, y ya debía resultar cuando fue publicada, un tanto difícil y, en ocasiones, desconcertante. Nada de esto sucede con *La Flor*, poema en que se advierte la mano de un inteligentísimo sintetizador capaz de producir, partiendo de un conocidísimo modelo, un nuevo y original producto poético.

La Flor es, como el *Roman de la Rose*, la historia de una conquista amorosa y un arte de amar en el sentido ovidiano de la palabra, pero mientras el poema francés es concebido como un sueño, el italiano es presentado como una aventura real, salvando naturalmente que se trata de una realidad poética de carácter alegórico. La actitud de Dante ante la materia de este canto muestra puntos de contacto con la que más tarde observaría el Arcipreste de Hita ante la de su *Libro de Buen Amor*: lo alegórico es tratado como materia real y no soñada. Por otra parte, mientras en los versos del *Roman* escritos por Lorris se respira un aire refinadamente cortés y en los añadidos por Meun un realismo que cae con frecuencia en lo prosaico, en *La Flor* se acentúa la comicidad, y hasta la procacidad, de la parte final del modelo hasta límites realmente audaces. Pero la diferencia más fundamental, y la que en consecuencia, debió inducir a Dante a hacer lo posible porque se olvidase esta obra suya juvenil, es que, mientras el tono impreso al libro por Meun es, a pesar de sus exabruptos, moralizador, todo lo más

favorable que podemos decir del de Dante es que se trata de una obra totalmente amoral. Y éste debe ser el secreto—de acuerdo con la tesis de Vallone—de los duros reproches que Beatriz dirige a Dante cuando éste se confiesa ante ella en el Paraíso Terrenal (*Purg.* XXXI, 49-60), que invitamos a repasar a nuestros lectores.

El argumento de *La Flor* es muy sencillo:

El Amante se enamora de una flor que Cortesía ha plantado en el jardín de Placer. Amor se le aparece y, una vez que el Amante le ha rendido homenaje, le promete ayudarle a conquistar la flor. Cuando el dios se va, tiende la mano hacia ella pero Aversión (*Schifo*), que es el hortelano, le impide tocarla y le expulsa del jardín. Tras una serie de peripecias, el Amante busca al Amigo, al que cuenta sus cuitas y de quien recibe unos cuantos consejos encaminados a hacerle perseverar en su propósito de lograr la flor. Venus interviene y habla con Buena Acogida, a la que convence para que el Amante, que ya ha conseguido verla otra vez, pero sin tocarla, pueda besar a la flor. Bellosemblante y Dulcemirada, enviados por Buena Acogida, invitan al Amante a visitar el jardín, pero de noche, porque Castidad y Celos han puesto a Miedo y Vergüenza a guardarla y, lo que es peor, también a Malaboca. El Amante consigue besar a la flor pero Malaboca despierta a Celos y Castidad y el Amante es expulsado del jardín. Buena Acogida y la flor son encerradas en un castillo y Amor reúne a sus vasallos para expugnarlo. El más destacado de éstos es Falsosemblante, al que su señor pide que hable de sí mismo y de sus artes. Su largo parlamento es una de las partes más interesantes del poema. Hay en él ataques al clero, a la mendicidad, tan practicada por éste, y a otras corruptelas de

la época, de las que Falsosemblante no deja de aprovecharse para lograr sus fines. En el soneto CI, este personaje se describe así:

> De memoria me sé todo lenguaje,
> pues las vidas del mundo yo he probado;
> ora en cura, ora en fraile transformado,
> en príncipe, en señor, en niño o paje.
> Según lo que yo veo y lo que encaje,
> una vez soy abad y otra prelado;
> los de la regla siempre me han gustado,
> que oculto zorro soy en su ropaje.
> También romero he sido y peregrino,
> clérigo y abogado y justiciero,
> y fui monje y canónigo y beguino;
> y he sido castellano y forastero
> o bien joven o viejo mortecino;
> en dos palabras: todo oficio quiero.

Terminado el parlamento de Falsosemblante, las huestes de Amor se dirigen al castillo, matan a Malaboca valiéndose de un engaño y entablan relación con la Vieja—una auténtica predecesora de la Trotaconventos y de la madre Celestina—que ha sido puesta al servicio de Buena Acogida para que haga a su lado el oficio de nodriza. La Vieja, «trotando» dice Dante, lleva a la doncella unas alhajas, regalo del Amante. Con su labia fecunda y recordando la vida airada de su juventud, trata de pervertir a Buena Acogida dándole una larga serie de consejos sobre su futura conducta en los que la gracia y el desparpajo se unen a una radical inmoralidad. Veamos algunos de ellos, contenidos en el soneto CLVIII:

Te alabaré, si quieres un amigo,
que a ese joven, tan guapo y atrayente,
que de las joyas hízote presente
y hace tiempo que quiere estar contigo,
le ames también; pero también te digo
que no debes amarle firmemente,
sino que, amando a otros, seas prudente,
que amor a uno no vale más que un higo.
De otros te buscaré yo buena hornada
y tú estarás de oro abastecida
mientras sienten el alma traspasada.
Si tú me crees, y Cristo te da vida,
de armiño y marta te verás forrada
y siempre con la bolsa guarnecida.

La Vieja termina por convencer a la doncella y avisa al Amante para que entre en el castillo por una puerta que ella misma dejará sin cerrar. El Amante se entrevista con Bella Acogida pero los guardianes del castillo le expulsan. El Amor y sus huestes, que lo están cercando, mantienen una batalla con sus defensores. Amor concierta una tregua y manda a un mensajero a pedir ayuda a Venus, la cual rinde el castillo incendiándolo con su antorcha, y Buena Acogida, por fin, entrega la flor al Amante. Los sonetos CCXXIX y CCXXX describen el desfloramiento de la doncella con graciosas y transparentes metáforas. Y el poema, que consta de 232 sonetos, termina con una acción de gracias del Amante a todos los que le ayudaron a conquistar la flor.

LAS OBRAS MENORES DEL EXILIO

SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LAS OBRAS MENORES

Los años de exilio de Dante fueron los más productivos de su vida de escritor y durante ellos, además de su poema mayor, la *Comedia*, produjo una serie de escritos en latín y en vulgar a los que los dantistas suelen llamar, juntamente con los que ya hemos estudiado, y sin detrimento de sus méritos, «obras menores». No son pocos los estudiosos que consideran que estas obras menores no son sino una preparación al poema sacro, un conjunto de ejercicios literarios, por así decirlo, realizados para copiar materiales y plantear o resolver cuestiones relacionadas con la gran obra futura. Semejante visión de las cosas tiene la virtud de llamar la atención sobre la íntima relación existente entre todos los escritos del poeta y de invitar al estudio de la evolución, que quieren absolutamente orgánica y rectilínea, de su pensamiento; pero es precisamente en este punto en el que no podemos mostrarnos completamente de acuerdo. Y creemos que merece la pena explicar por qué, aunque nos veamos obligados a hacerlo de manera extremadamente sumaria.

Ya hemos visto, por ejemplo, que las palabras finales de *La Vida Nueva*, en las que Dante promete decir de Beatriz «lo que jamás fue dicho de ninguna otra» mujer, son sospechosas en el sentido de que pudieron haber

sido añadidas al libro cuando ya había empezado a escribir la *Comedia* y tenía trazado su plan. Por otra parte, quienes han estudiado sin prejuicios *El Convite* están de acuerdo en que la canción que encabeza su tratado tercero no fue escrita con la intención alegórica que Dante le atribuye al comentarla—y ello incluso por contradicciones textuales internas—, sino con una mucho más directa y literal. No es que Dante no tuviese derecho a convertir en alegoría lo que antes no lo era, sino que lo hizo para tratar de dar una continuidad rectilínia a su obra. Es más, en este mismo libro, el poeta sostiene que la dama piadosa que ya conocemos, y cuyo gusto por ella consideró como una traición a Beatriz, no era sino la Filosofía, con lo que pretende conferir un carácter alegórico a una obra que como *La Vida Nueva*, sólo lo es en algunos puntos, y no precisamente en éste; y ello, sin duda, para enlazarla, no sólo ideológicamente, sino también estilística y estructuralmente, con la *Comedia*.

Ambos puntos—y otros que aquí no se citan—son muy discutibles, es cierto, pero como quiera que no están definitivamente resueltos, en tanto en cuanto no lo están invalidan la pretendida armonía estática de la referida visión de su obra. ¿Y qué decir de *La Flor*? Admitido, como debe admitirse, que Dante fue su autor, puede argüirse que no se trató sino de un paréntesis en su obra. Y, sin embargo, es preciso reconocer que este poema fue el primer ensayo propiamente alegórico realizado por el poeta, lo que significa que fue fundamental para la futura construcción de varios de los más significativos pasajes de la *Comedia* y, si queremos apurar el argumento, de su carácter complejamente alegórico como conjunto. Lo que en todo caso parece seguro es que Dante, y no sólo

por razones morales, que contaron mucho sin duda, sino también puramente literarias, se esforzó, llegado a su madurez, en hacer creer en su camino recto en cuanto escritor—tal vez para compensar sus fallos y desviaciones humanos—y ello, en especial, a partir de la redacción de *El Convite*, y por otro lado, a hacer todo lo posible porque fuese olvidada *La Flor*.

Vistas así las cosas, es preciso añadir que, en efecto, debido tanto a sus reelaboraciones y reinterpretaciones como a la especial capacidad de síntesis de la *forma mentis* dantesca, todas las obras de nuestro poeta están íntimamente relacionadas entre sí, pero no de una manera rectilínea, o bien cíclica, sino como lo están todos los astros de una constelación sin detrimento de su luz propia. Así, las mismas ideas se transforman de una obra a otra, a veces con cierta violencia pero siempre con una innegable carga poética. Todo esto no quita, como bien se comprende, interés a las obras menores; al contrario, se lo presta precisamente porque a través y por medio de ellas podemos seguir la formación de los conceptos dantescos, no según el camino recto del investigador filosófico, sino según el intuitivo y lleno de pasión del poeta. Reconocerlo, creemos, es el mayor tributo de admiración que se puede rendir a Dante.

Y que la *forma mentis* de nuestro poeta no era propiamente la de un filósofo ni la de un teólogo—aunque fuese un buen conocedor de la teología y la filosofía de su tiempo—lo demuestra el hecho de que, si bien se documentaba seriamente desde el punto de vista de ambas ciencias (la filosófica y la teológica) para sus escritos teóricos, solía manejar sus materiales como un poeta. Tanto en *El Convite* como en *La Lengua Vulgar* y en *La Monar-*

quía, está pronto al movimiento pasional de la invectiva, que suele propinar con imágenes y metáforas puramente poéticas; cree, además, que todo cuanto es bello, incluso la forma silogística de un razonamiento, es verdadero; interpreta muchas veces la realidad como figura y alegoría, lo mismo que en sus escritos poéticos; no es realmente metódico, ni en ninguno de sus escritos emprende la tarea, propia de todo filósofo, de establecer unas bases sistemáticas de pensamiento; y, sobre todo, muestra un tono profético en ocasiones, incluso cuando más entregado se halla a la argumentación filosófica. Creemos, en consecuencia, que las obras de carácter teórico que vamos a estudiar en este capítulo son, por encima de todo, un complemento de su poesía, un conjunto de documentos utilísimos para la comprensión de su mundo poético, pero sólo de manera muy limitada—y salvando ciertas intuiciones geniales de *La Lengua Vulgar*— escritos significativos en la evolución de la filosofía. Lo que, en realidad, las hace extraordinariamente importantes para nuestros propósitos.

«EL CONVITE»

Empezado, al parecer, hacia 1304 y dejado sin terminar hacia 1308, *El Convite* (*Convivio*) debía constar, de acuerdo con su plan inicial, de catorce tratados, el primero de los cuales consistiría en una introducción a los siguientes, cada uno de los cuales sería la exposición del sentido de una canción escrita por Dante. El libro fue redactado en vulgar porque su autor se proponía con él ofrecer un convite, un banquete de cultura a aquellas personas que,

no conociendo el latín, sentían interés por los más elevados conocimientos de su tiempo. Otro de los propósitos de Dante era el da demostrar que la lengua vulgar, perfeccionada por los fieles de Amor, y especialmente por el propio Dante y Cino de Pistoia, era apta para la especulación y exposición filosóficas. Finalmente, el poeta acaba por confesar que es el amor a su lengua uno de los motivos principales de su decisión de redactar en ella *El Convite*:

> Si de manera manifiesta saliesen llamas de fuego por las ventanas de una casa, y alguien preguntase si había fuego allí dentro, y otro le respondiese que sí, no sabría juzgar bien a cuál de ellos despreciar más. Y no de otra manera sería hecha la pregunta y la respuesta de quien me preguntase si hay en mí amor a mi propia habla y yo le respondiese que sí, según las anteriores razones. Mas sin embargo, y para mostrar que no sólo amor, sino perfectísimo amor a ella existe en mí, y también para reprender a sus enemigos mostrándolo a quien bien me entienda, diré cómo me hice amigo de ella, y cómo se confirmó luego esa amistad (I, XII, 1-2).

Y Dante, apoyándose en la autoridad de Cicerón y Aristóteles, concluye que la proximidad es causa de amistad y que su lengua es la que siempre tuvo más próxima. La ama, además, por su bondad y por los beneficios que de ella ha recibido: si aprendió latín, fue valiéndose de ella, y si recibió el don de la vida fue porque sus padres se valieron de ella para expresarse su amor y su deseo. ¿Cómo no amarla sobre todas las demás lenguas? ¡Qué argumento tan actual, es decir, tan eterno! ¿Pero quién prevalece en este razonamiento: el filósofo o el poeta? ¿No está Dante enseñando a razonar poéticamente?

En el tratado segundo, cuyo objeto es comentar la canción «Vos, que movéis sabiendo el tercer cielo» (*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*) toca la cuestión, fundamentalmente para la comprensión de la *Comedia*, de las interpretaciones literal y alegórica de los escritos y dice que éstos se pueden y deben exponer principalmente según cuatro sentidos. Según el literal, no se entiende más allá de las palabras ficticias de los poetas, mientras el alegórico es aquel que se oculta bajo el manto de la fabulación, y es una verdad escondida bajo una bella mentira. El tercer sentido se llama moral y es el que los lectores deben «andar atentamente acechando» para obtener utilidad de su lectura; el cuarto, llamado anagógico, es decir, suprasentido, se obtiene al exponer espiritualmente un escrito «el cual, aunque sea verdadero en el sentido literal, por medio de las cosas significadas trata de las cosas sublimes de la eternal gloria».

Estos conceptos serán aclarados en uno de los próximos capítulos, pero digamos desde ahora que la exégesis de los cuatro sentidos no era ninguna novedad en tiempos de Dante y, aunque se venía aplicando sistemáticamente desde los tiempos de San Jerónimo a la interpretación de la Biblia, ni siquiera se trataba de un invento cristiano, pues el judío Filón de Alejandría, que lo tomó de sus predecesores judíos y paganos, lo había desarrollado y, por así decirlo, institucionalizado en sus comentarios del Antiguo Testamento, escritos en los tiempos de Cristo. El pensamiento medieval fue vigorosamente moldeado por el alegorismo y, como era de esperar, pasó a las obras cristianas: desde el español Prudencio, y a través de Marciano Capella, Alano de Lila y otros muchos, derivó hacia obras profanas como el *Roman de la*

Rose, que Dante supo recrear en *La Flor*. Es más, la interpretación alegórica de las fábulas mitológicas, iniciada por los propios paganos antes del cristianismo, fue uno de los pretextos de que se valieron, so capa de moralización, sus amantes medievales para continuar su estudio y hacerlas pasar a la posteridad.

En este mismo tratado se ocupa Dante de la estructura de los cielos y de las categorías y coros de los ángeles. Son dos temas que reaparecerán en el *Paraíso*, cuya estructura, con la añadidura genial de la «cándida rosa», apenas si ofrecerá variaciones.

El tercer tratado es el comentario de la canción «El amor que en la mente me razona» (*Amor che nella mente mi ragiona*), también en clave alegórica y con el propósito de demostrar que la dama piadosa para quien la escribió era la filosofía, personificada bajo sus bellos y suaves rasgos. Dante se extiende en él en consideraciones sobre el alma humana y las de los irracionales y sobre la naturaleza del amor, así como en explicaciones relativas a las ideas de la época sobre el mecanismo de la visión.

El comentario de la canción «Las de amor dulces rimas que solía» (*Le dolci rime d'amor ch'i' solia*) es el objeto del tratado cuarto, y como quiera que esta composición no es sino una reflexión a propósito de la nobleza, y no hay en ella rasgos alegóricos, su enfoque del asunto difiere bastante del de los dos tratados anteriores. Dante niega que la nobleza proceda de riqueza antigua y buenas costumbres, y antes de desarrollar el asunto escribe una larga digresión sobre la autoridad imperial, muy importante para entender su posición política ante la llegada de Enrique VII a Italia. Pero de este tema nos ocuparemos al comentar *La Monarquía*. Una vez justificada la

autoridad del emperador y demostrada la necesidad de instaurar de nuevo el Imperio, vuelve Dante al tema de la nobleza para mantener que es «villano e innoble y vilísimo» el que, descendiendo de buenos padres, es malo, pues la nobleza es un valor personal y no hereditario, y un valor, además, que no debe ser reconocido por el emperador, sino por los filósofos. No hay, por otra parte, que confundir a la nobleza con la posesión de riquezas, pues si el oro y las perlas, considerados en sí mismos, son cosas perfectas y no riquezas, en cuanto están ordenados a su posesión por el hombre son riquezas y, en este sentido, están llenos de imperfecciones puesto que su propiedad está mal distribuida y en su reparto y adquisición reina la más completa iniquidad. Dante llega a afirmar que parecen ser atraídas por los malvados. Y ello no tiene nada de particular, pues, como hace observar, el hombre bueno se ocupa más de otras cosas que de las ganancias y por eso van éstas a los malos, sea cualquiera la causa de su adquisición. Es la reacción airada de un hombre de espíritu ante la afirmación del capitalismo naciente de su tiempo, subvertidor del orden ideal de los siglos medios.

La crítica de las riquezas—y de los poderosos—es enriquecida con la observación de que crecen indiscretamente, puesto que guardadas aumentan la pobreza de los demás y, al aumentar, fomentan la avaricia. En consecuencia, lo que destruye a los individuos y a los pueblos es la concentración de las riquezas—fenómeno característico del siglo XIV italiano—, dado que es preciso, para que sigan aumentando, lesionar los derechos de los demás. Ello hace odioso a su poseedor y le priva del bien de ser liberal.

LA LENGUA VULGAR

De Vulgari Eloquentia está escrita en latín por ser obra dirigida a los eruditos. Redactada aproximadamente entre 1304 y 1307, quedó, como *El Convite*, inacabada. Dante distingue entre habla vulgar primaria y habla vulgar secundaria, a la que los romanos llamaban gramatical, y que también tuvieron los griegos y otros pueblos. La primaria, es decir, la hablada por el pueblo, es la más noble porque es natural; la secundaria, en cambio, es una lengua artística. Todo lenguaje es «un signo racional y sensible a la vez». Es sensible en cuanto a su sonido y racional en cuanto «a su valor significativo convencional». Como se ve, las nociones dimanantes del análisis dantesco no pueden presentar un mayor aspecto de modernidad. Pero pronto aparecerán, como era de esperar, las peculiaridades medievales de su pensamiento. Así, Dante observa que, según el *Génesis*, la mujer habló antes que el hombre, al dirigirse a la serpiente, y no considerando conveniente que cosa tan noble como es el hablar fuese hecha antes por ella que por el hombre, llega a la conclusión de que, aunque el libro revelado no lo diga, fue Adán el que primero habló al pronunciar la palabra «Dios». Ello no obsta a que el humanista, es decir, el hombre de pensamiento objetivo y fina observación, alterne con el poeta en este tratado.

Basándose en la Biblia, cree que la primera lengua de la humanidad fue el hebreo, y la única hasta la confusión de las lenguas en Babel, y que este idioma fue conservado providencialmente por la estirpe de Heber para que Cristo pudiese usar una lengua de gracia y no una lengua de confusión. ¿No es éste un pensamiento que hoy cali-

ficaríamos de ingenuamente poético? Pero, junto a él, la hipótesis científica plausible nos muestra la otra cara del pensamiento de Dante. Los hombres, al dispersarse, llegaron a Europa y trajeron a este continente una lengua dividida en tres ramas: nórdica, meridional y griega. Es una anticipación del descubrimiento científico, hecho por los filólogos románticos, de la familia de lenguas indoeuropeas. Observa que las lenguas varían debido a las distancias de tiempo y lugar y afirma que la gramática se inventó para que podamos entender los escritos de los antiguos y de quienes viven lejos de nosotros. No cabe duda de que Dante debió intuir la derivación de las lenguas romances del latín, pues, tras alabar a la francesa y a la occitana, observa que la del *sí* (debía pensar en la italiana) es superior a ellas por parecerse más a la gramática (latina).

Ahora bien, el vulgar italiano puede resumirse en catorce dialectos, de los que hay más de mil variantes subdialectales—y la clasificación viene a coincidir con la hecha por los lingüistas actuales—por lo que se propone buscar la lengua más propia e ilustre de Italia.

Examinados cada uno de los catorce dialectos, todos van siendo rechazados, aunque el siciliano le parece el más excelente cuando es empleado por sus poetas, pero tan malo como los demás cuando lo habla el vulgo. La conclusión es que la lengua que busca se oye en todas las ciudades de Italia y no se limita a ninguna de ellas: en realidad, es la de los buenos poetas, desde los sicilianos a los toscanos.

En el inacabado libro segundo, Dante se propone tratar de la métrica y se plantea la cuestión de si todos los poetas italianos deben usar la lengua vulgar ilustre. Podría parecer que sí, pero disiente de ello, pues sólo los temas más excelentes, es decir, los que se refieren a las armas, el amor y la virtud merecen esta honra. A continuación, y a título de ejemplo, se refiere a varios trovadores y a algunos poetas italianos, de los que copia citas. Entre los últimos, Cino da Pistoia y su amigo, que no es otro que el mismo Dante, son los más excelentes poetas. En cualquier caso, de la lectura de este libro podría deducirse que Dante concibe la unidad de la poesía en lenguas romances.

Al hacer el análisis de las formas poéticas, halla que la canción es superior a las demás y que el endecasílabo es el verso más excelente, seguido del heptasílabo, el pentasílabo y el trisílabo. El tratado queda interrumpido después de unas observaciones estilísticas sobre la naturaleza de las palabras, que pueden ser elegantes y suaves, o bien duras e hirsutas, cuando ha empezado a dar explicaciones sobre la canción.

«LA MONARQUÍA»

Uno de los más interesantes problemas que plantea este libro (*Monarchia*) es el de la fecha de su redacción: desde quienes piensan que Dante pudo escribirlo en Florencia antes de su destierro, hasta quienes lo creen de los últimos años de su vida, la gama de opiniones es tan variada como se pueda desear. Dos, sin embargo, son las más generalizadas: según la primera, este tratado habría sido escrito entre el año 1308, en que Enrique fue elegido emperador, y el de su muerte; de acuerdo con la segunda, y basándose en que en cinco de los más autoriza-

dos manuscritos aparece una cita del canto v del *Paraíso*, sería uno de los últimos trabajos de su autor. Sin tomar partido por una u otra de las hipótesis, pero descartando las demás, debemos añadir que este libro es, de entre los tratados de carácter filosófico de Dante, el más equilibrado en su estructura y aquel en que el razonamiento lógico-escolástico es más terso y pulcro, incluso más bello filosóficamente hablando.

Las tesis principales de *La Monarquía*, obra escrita en latín por ir dirigida principalmente a los eclesiásticos y a las cancillerías, responden a las luchas entre el poder espiritual y el temporal, tan características de la Edad Media, y son las siguientes: *1*) La monarquía (universal) es necesaria para la consecución de la felicidad humana; *2*) el pueblo romano fue el escogido por Dios para fundar el imperio; *3*) la autoridad imperial deriva directamente de Dios, y no a través del Papa, y *4*) la Iglesia no debe gobernar en los asuntos temporales.

El fundamento radical de la autoridad imperial, dice Dante, es la necesidad de la socialidad humana, ordenada a la vida feliz para la que el hombre ha sido hecho y a la que no se puede llegar, dada la multiplicidad de nuestras necesidades, sin la ayuda del prójimo. Ahora bien, para que el hombre sea feliz es preciso que reine la paz, y como quiera que ésta es frecuentemente alterada por las discordias entre los distintos reinos, toda la tierra debe constituirse en una sola monarquía universal, con un príncipe único que, por el hecho de dominarlo todo, no pueda desear más y que, en virtud de su autoridad ecuménica, dirima pacíficamente las diferencias surgidas entre los reyes y los mantenga contentos dentro de los límites de sus reinos, con el consiguiente beneficio

para sus súbditos. Si de una parte se afirma vigorosamente el concepto de autoridad, de otra se desconoce, en la exposición dantesca, su verdadera naturaleza. Dante no habría podido admitir los efectos necesariamente corruptores del poder absoluto y de la autoridad ejercida en su nombre. De ahí que sus ideas se basen en una serie de peticiones de principio y se organicen, a nuestro juicio, según cánones más artísticos que científicos.

Sigue diciendo el poeta que se puede objetar que la autoridad imperial de los romanos, que él pretende que se restaure, fue adquirida por la fuerza y no por voluntad de los sometidos, objeción a la que responde diciendo que Dios eligió a los romanos para ejercer el imperio universal por ser el más justo de los pueblos y que la fuerza no fue causa eficiente, sino causa instrumental de su imperio. Según esta tesis, la tierra debía encontrarse en la mejor disposición posible para recibir a Cristo, que nació cuando, habiendo ya adquirido Roma el imperio universal gracias a un auténtico juicio de Dios, que decidió a favor de ella en cuantos duelos mantuvo con los demás pueblos, el mundo estaba preparado para su llegada, pues en él reinaba la paz. El imperio romano fue, por lo tanto, obra de la Providencia; y hay un hecho que lo confirma: que la casa de David, a la que pertenecía el Salvador, fue fundada, según sus cómputos, al mismo tiempo que Roma. ¿Cómo no interpretar esta coincidencia como una prueba del plan providencial? Dante irá todavía más lejos al afirmar que los grandes hechos de los romanos, y sobre todos ellos los que demuestran heroicidad moral, les fueron inspirados por Dios.

En el libro tercero se plantea la cuestión candente: si el emperador, en cuanto tal, depende de algún ministro

de Dios. La más reciente doctrina de la Iglesia, expresada vigorosamente por Bonifacio VIII en la *Unam Sanctam*, era que todo poder estaba subordinado al espiritual, es decir, al eclesiástico. Dante, argumentando no menos vigorosamente contra esta doctrina, dice que ello repugna a la naturaleza y que, por lo tanto, no es querido por Dios. Sin embargo, la autoridad política que la Iglesia ejercía de hecho había sido justificada por sus partidarios mediante la alegación de que el emperador Constantino había donado al papa Silvestre (314-335) una serie de poderes y facultades que afectaban al imperio de Occidente. Dante parece dudar de dicha donación que, en efecto, se basaba en un documento falsificado, pero en cualquier caso, y aun admitiendo que la donación fuese auténtica, sostiene que ni Constantino podía enajenar la dignidad del imperio, otorgada por Dios, ni la Iglesia podía recibirla, entre otras cosas, debido a la pobreza impuesta a ella por el mismo Cristo. Es un tema, este de los poderes temporal y espiritual, que inspirará algunas de las más bellas páginas de la *Comedia*.

En conclusión, ambas autoridades proceden de Dios y son conferidas al emperador y al Papa sin intermediario ni delegación de ningún género, razón por la cual ambos poderes son autónomos y autosuficientes en sus respectivas esferas de acción. Es cierto que el sucesor de Pedro debe iluminar con la verdadera doctrina la actuación del poder temporal y que el emperador debe reverenciarle, pero sin renunciar al ejercicio exclusivo del poder temporal.

A las demás obras menores de Dante, es decir, a las *Cartas*, a las *Églogas* y a *La Cuestión del Agua y la Tierra*, ya nos hemos referido, si no extensamente, sí de manera

que el lector pueda hacerse una idea de su significación y oportunidad; son escritos realmente menores y en cierto modo anecdócticos que aclaran, sin embargo, algunos aspectos del pensamiento de su autor. Nos excusamos, en nombre de la brevedad, de dedicarles un apartado especial en este libro.

VISIÓN GENERAL DE LA «COMEDIA»

CRONOLOGÍA

Aunque el problema cronológico de la composición de la *Comedia* ha sido muy discutido, la verdad es que sólo de esta manera muy aproximada se puede conjeturar en qué años fue escrita cada una de sus tres partes. Aceptemos, pues, una de las opiniones más admitidas, según la cual el *Infierno* habría sido compuesto entre 1304 y 1307-1308; el *Purgatorio*, de 1307-1308 a 1313-1314, y el *Paraíso*, de 1313-1314 a 1321, año de la muerte de Dante. Resultaría, según esta cronología, que la redacción de la primera cantiga fue alternada con las de *El Convite* y *La Lengua Vulgar*, mientras *La Monarquía* pertenecería a la época de la segunda o la tercera, a la última de las cuales hay que atribuir sin duda la de dos obras de menor empeño: la *Cuestión del agua y la tierra* y las dos églogas escritas en respuesta a sendos poemas de Giovanni del Virgilio.

La *Comedia* es el relato de un viaje a los tres reinos de ultratumba, y su autor es protagonista y comentarista de tan largo y desusado itinerario. Como es sabido, Dante, perdido en una «selva oscura» y asediado por tres terroríficas fieras, ve salir a su encuentro el alma del poeta romano Virgilio, que le invita a visitar con él el Infierno y el Purgatorio y le insinúa la posibilidad de que Beatriz le guíe por el Paraíso. Los dantistas están de acuerdo en

que este viaje imaginario se inició durante la Semana Santa del 1300, año en el que se celebraba el primer jubileo de la Iglesia católica, convocado por Bonifacio VIII. La estructura y topografía del otro mundo nos va siendo descubierta por el poeta, a veces con extraordinaria precisión y en muchas ocasiones sin pararse en detalles, conforme el poema avanza y de acuerdo con las exigencias estéticas de cada pasaje, pero nunca ofrece una visión general de conjunto del Infierno, el Purgatorio o el Paraíso; no obstante lo cual, no resulta demasiado difícil hacerse una idea general de la conformación de los tres reinos.

EL «INFIERNO»

El Infierno es un enorme abismo subterráneo en forma de cono invertido cuyo eje está situado debajo de la ciudad santa de Jerusalén y cuyo vértice coincide con el centro de la tierra. Se llega a él tras dejar atrás su vestíbulo, en el que penan las almas de quienes no se decidieron en vida por el bien ni por el mal, y tras haber atravesado el río Aqueronte. Su primer círculo es el limbo, en el que se encuentran los justos no bautizados y en el que se hallan las almas de los grandes hombres. A continuación, y en orden descendente, hay otros tres círculos en los que sufren penas eternas los lujuriosos, los golosos y los avaros y pródigos. El abismo se va estrechando progresivamente como un valle con rocas y estribaciones hasta llegar a la laguna Estigia, que es el círculo quinto, en la que se encuentran sumergidos los iracundos y los desidiosos. Esta fangosa masa de agua ciñe a las murallas

de la ciudad de Dite (Lucifer), formada por los círculos sexto al noveno.

Según explica Virgilio a Dante en el canto XI de esta cantiga, los pecados que se castigan en los círculos segundo al quinto son los de incontinencia, mientras en la ciudad de Dite son castigados los que se deben a la bestialidad y a la malicia. El Infierno queda, así, dividido en dos partes, y en la primera, la divina justicia se siente algo más templada, pues Dios odia menos a la incontinencia que a la bestialidad y a la malicia. Hay una escala moral, que se corresponde con la topografía, según la cual los pecadores son castigados en un lugar más o menos profundo según la mayor o menor gravedad de sus culpas. De acuerdo con ella, los pecados mortales menos graves son los de lujuria, gula, avaricia y prodigalidad, y desidia e ira. Ésta es la sencilla y original estructura moral de los primeros círculos, en los que los precitos son atormentados por tres de los elementos naturales: aire, tierra y agua. Bastante más complicada es la de la ciudad de Dite: en el primero de sus círculos, y sexto del Infierno, se encuentran los herejes, atormentados por el fuego. El círculo siguiente está dividido en tres recintos, en los que se castiga, del superior al inferior, a los violentos contra el prójimo, a los violentos contra sí mismos y a los violentos contra Dios. El primero de estos recintos es atravesado por el río Flegetonte, cuya corriente está formada por sangre hirviente. A continuación, hay un llano con el bosque de los suicidas, convertidos en árboles, y un arenal sobre el que llueven copos de fuego que queman a quienes pecaron contra Dios y la naturaleza.

A una profundidad mucho mayor, que los poetas viajeros salvan a lomos de Gerión, en un fantástico y verti-

ginoso vuelo, se halla el círculo octavo, llamado Malasbolsas, que está dividido en diez valles o secciones que convergen hacia el Pozo de los Gigantes, que se encuentra en su centro. Los fraudulentos que sufren en este círculo son clasificados por Dante en rufianes y seductores, que son azotados por los demonios; aduladores, que están rebozados de mierda; simoníacos, que están metidos cabezabajo en pozos de fuego; adivinos y hechiceros, que caminan eternamente hacia atrás, por tener la cabeza vuelta a la espalda: barateros, que se cuecen eternamente en un lago de pez hirviente; hipócritas, que caminan bajo el peso de plúmbeas capas; ladrones, atormentados por serpientes; malos consejeros, que andan envueltos en llamas; sembradores de discordia, mutilados por la espada de un demonio, y falsificadores, que sufren repugnantes enfermedades.

Por el Pozo de los Gigantes se desciende al círculo noveno, un llano ocupado por las aguas heladas del río Cocito, en el que son castigados los traidores y en cuyo centro se halla Dite (Lucifer), un monstruo tricéfalo que devora a las almas de Judas, traidor a Cristo, y de Bruto y Casio, traidores a César. Lucifer está inmovilizado en el centro de la tierra y debajo de sus pies se abre un largo túnel que conduce al hemisferio austral y al final del cual se encuentra la montaña del Purgatorio, formada por la tierra que desplazó el rey del Infierno al caer y abrir con su impacto el abismo en el que se halla prisionero.

Como era de esperar, en el Infierno se encuentran también los demás ángeles caídos pero su presencia no es obsesiva y sólo aparecen y actúan en determinados momentos para prestar viveza y verosimilitud al viaje. Dante no los describe físicamente pero de sus actuacio-

nes se deduce que son tipos pendencieros y rufianescos que, sin embargo, no se niegan a hablar con los poetas, aunque éstos esperen siempre lo peor de ellos. Los diablos que se las entienden con los barateros del lago de pez hirviente son tipos decididamente cómicos dentro de su malicia y peligrosidad. Dante les llama los Malasgarras, les da nombres grotescos y los pinta como individuos revoltosos y malhablados, a los que su jefe convoca, no haciendo sonar una trompeta, sino pediéndose estruendosamente. Son, en suma, gentes tabernarias y de malos instintos pero incapaces de provocar en el lector un terror metafísico. En realidad, la única figura verdaderamente terrorífica y sobrecogedora del Infierno es Lucifer, lo que no obsta para que su alegórica y elegante descripción atenúe el horror de sus formas:

El césar del imperio doloroso
de medio cuerpo arriba se mostraba;
y más me comparaba yo a un coloso
que un gigante a sus brazos comparaba:
calcula cómo el todo ser debía
que con tamaña parte concordaba.
Si fue bello cual feo se veía
y contra su hacedor alzó la ceja,
sin duda es él quien todo luto cría.
Allí mi mente se sintió perpleja,
pues tenía tres caras en la testa.
Una delante, y ésa era bermeja;
las otras dos uníanse con ésta
por cima de una y otra paletilla
y se juntaban en la misma cresta:
la diestra era entre blanca y amarilla;
la siniestra, del tinte que declara
el que del Nilo se tostó a la orilla.

Dos alas grandes bajo cada cara,
que a pájaro tamaño convenían
—tales velas jamás un barco izara—
de murciélago eran; carecían
de plumas, y a la vez aleteaban
de modo que tres vientos producían
que el agua del Cocito congelaban;
de seis ojos sus lágrimas brotando
con su sangrienta baba se mezclaban

(*Inf.*, XXXIV, 28-54)

El asombro que produce al lector la casi increíble imaginación de Dante al crear este maligno remedo de la Santísima Trinidad, hace que incluso se extrañe del horror que el poeta dice haber sentido al contemplar al rey de los infiernos. Y es que Dante, como ya ha observado Giovanni Getto, «no es un auténtico poeta del miedo, por lo menos del miedo infernal y fúnebre, de ultratumba, de lo espectral y de lo tenebroso. Sus muertos y sus palabras, sus diablos y sus empresas, sus visiones y sus espectáculos de ultratumba no nos transmiten ningún escalofrío». Son las interpretaciones superficiales de la primera cantiga, y sobre todo las gráficas debidas a los ilustradores románticos, las que presentan un Infierno que tiende a causar terror y repugnancia.

Junto a los demonios bíblicos, se hallan en el Infierno algunos de los más conocidos dioses y héroes de la antigüedad pagana. Basándose en la afirmación de los *Salmos* de que «todos los dioses de las naciones son demonios», la Edad Media recibió una tradición, que se remonta por lo menos a Orígenes, según la cual éstos se hacían adorar por los hombres para apartarlos del cono-

cimiento del verdadero Dios, y perderlos. De ahí que en el infierno de Dante se encuentren los espíritus malignos de Caronte, Minos, Pluto, el Minotauro, Medusa, las Furias y otros, puesto que son auténticos diablos. De uno de ellos, Gerión, imagen del fraude, ofrece el poeta esta extraordinaria descripción:

Su faz era la faz de un hombre justo,
tan benignos sus cueros parecían,
mas era de reptil el resto adusto:
pelos en ambas garras le nacían,
y su pecho, su espalda y sus costados
pintados nudos, círculos lucían.
Con más color sus telas y bordados
los Tártaros y Turcos nunca hicieron,
ni han sido por Aracne imaginados.
Como las barcas tantas veces fueron
dejadas parte en agua y parte en tierra,
o como los Tudescos ebrios vieron
al castor preparado a hacer su guerra,
así la fiera pésima se estaba
en la orla que el ardiente arenal cierra.
La cola en el vacío meneaba
agitando su horquilla venenosa
que a guisa de escorpión su punta armaba.

(*Inf.* XVII, 10-27.)

Una vez más, la extraordinaria imaginación de Dante se impone a cualquier sensación de terror. Por lo demás, el poeta no sólo es transportado por Gerión, sino que cabalga a lomos de un centauro y es depositado por las enormes manos de Anteo en las heladas aguas del Co-

cito. Todo ello hace que el lector no contemple a los demonios con demasiadas prevenciones y que hasta llegue a familiarizarse con ellos. Dante, en resumen, no parece querer aterrorizarnos.

Pero el principal motivo de que el mundo infernal no resulte intransitable para el lector es el tratamiento que el poeta da a las figuras de los condenados: si el Infierno no los hace mejorar psicológicamente, tampoco los empeora. El que fue orgulloso en la tierra, sigue siéndolo en el mundo subterráneo, de la misma manera que el que fue digno conserva su dignidad en medio de su suplicio. No se trata de un infierno como el de los mahometanos o el de las visiones populares cristianas, en el que aquéllos quedan reducidos a un amasijo de carnes sanguinolentas y chamuscadas. Los hombres siguen siendo hombres en el otro mundo y, si es cierto que sus malas cualidades los han arrastrado al abismo, también son dignos de respeto por las buenas y por sus acciones virtuosas en el mundo. El digno y orgulloso Farinata degli Uberti, que, en expresión dantesca, parece haber despreciado al Infierno, se interesa por el poeta y éste le trata con el respeto que merece. Por su parte, y en otro de los pasajes más bellos de esta primera cantiga, el poeta y cortesano Pier delle Vigne se justifica contra los rumores de traición a Federico II que corren por el mundo. En el Infierno, quienes pusieron todos sus amores en lo mundano siguen interesándose por su fama. Y no podía ser de otra manera, puesto que les está vedado el aspirar siquiera a otras glorias que las que, conseguidas o simplemente anheladas, dejaron tras de sí al morir.

Pero no todos los condenados aparecen revestidos de igual dignidad: los que fueron bajos y despreciables

en el mundo, son despreciables y bajos en el Infierno, podemos inferir, no por el hecho de haberse condenado, sino porque el Infierno no habría podido mejorarlos. Dante y Virgilio tratan a unos u otros con la consideración o el desprecio con que los hubieran tratado de estar vivos. La actuación de los poetas viajeros se adapta así, de manera perfecta, al plan de la Providencia, que no quiere que el hombre sea tratado con más rigor ni mayor dulzura que la que merece.

Por otra parte, las penas que sufren los habitantes del Infierno no son indiscriminadas y su perfecta, a la vez que implacable, graduación, mueve más a nuestra curiosidad, que trata de adivinar cómo se corresponden siempre con el *contrapaso*, que a nuestra atención ante las sevicias físicas, en cuya descripción nunca se regodea ni insiste el poeta. Es un equilibrio difícil, es cierto, el buscado y conseguido por Dante pero la compleja interacción de todos estos factores psicológicos, simbólicos e imagísticos comunican una sensación de serenidad que asombra, dado la naturaleza moral y física del tema.

El Infierno es, para Dante, y en ello puede influir tanto el deseo de abreviar su camino hacia Beatriz cuanto el de no perturbar al lector con descripciones demoradas y escenas que de alguna manera puedan parecer cuadros de costumbres del otro mundo, el reino de la prisa, que hay que atravesar velozmente, sin detenerse, teniendo siempre en cuenta una inexplicable escasez de tiempo que Virgilio le recuerda de cuando en cuando. Si suele detenerse, no es para tomar nota detallada de los suplicios, sino para conversar con alguno de los que los sufren.

Estos diálogos, que suelen desembocar en un monólogo en el que el dañado cuenta a los poetas las circunstancias más dramáticas de su existencia terrenal, ilustran como ningún otro ejemplo de la literatura occidental la naturaleza y efecto de las pasiones y los sentimientos, ya sea en tonos trágicos, ya heroicos, ya cómicos. Y ello es a veces un peligro, pues la belleza de algunos de estos monólogos tiende, si el lector no toma cautelas, a imponerse sobre la belleza armónica del conjunto de la cantiga, y de toda la *Comedia*, y a crear una falsa impresión de la naturaleza de la obra. Así, Vico, en su *Ciencia Nueva*, muestra una gran admiración por *El Infierno* pero lo considera poesía heroica y primitiva, con lo que se le escapa su verdadero sentido. Otro caso muy claro de esta visión fragmentadora es el del maestro decimonónico del dantismo Francesco De Sanctis, quien, en sus lecciones sobre la *Comedia*, dedica capítulos independientes a los episodios infernales de Paolo y Francesca, de Farinata, de Pier delle Vigne, de Ugolino y de otros, destacando de tal manera sus bellezas que el lector corre el riesgo de perder la visión del conjunto.

EL «PURGATORIO»

La montaña del Purgatorio es, en cuanto a su estructura física, un negativo del Infierno. Si aquél es un abismo en forma de cono invertido, el Purgatorio es una montaña troncocónica, y si en línea recta con el centro del Infierno se encuentra Jerusalén, la cumbre del Purgatorio, alineada en la misma recta, está ocupada por el Paraíso Terrenal. Si las almas condenadas se encuentran en los

círculos infernales, que se asoman al abismo oscuro, las de los penitentes van ascendiendo hacia la luz inmortal por unas cornisas que conducen al riente jardín que hay en la cúspide.

Las almas destinadas a purificarse para acceder a la contemplación de Dios llegan a la montaña sagrada en una barca impulsada por la inteligencia de un ángel barquero y desembarcan en una apacible playa. Al antepurgatorio podemos considerarlo dividio en dos círculos, en el primero de los cuales esperan los negligentes excomulgados el momento de iniciar su penitencia; en el segundo esperan quienes sólo se arrepintieron en el momento de su muerte. A continuación, se abre la puerta del Purgatorio propiamente dicho, guardada por un ángel. Dante dice:

> Fuimos allá, y el escalón primero
> era de mármol blanco tan pulido
> que espejaba mi aspecto verdadero.
>
> Era el segundo azul oscurecido,
> hecho de piedra seca y arenosa,
> y a lo ancho y a lo largo estaba hendido;
>
> y era el tercero, que en los dos reposa,
> al pórfido encendido semejante,
> como sangre que fluye caudalosa.
>
> Los pies posaba en éste el vigilante
> ángel de Dios, en el umbral sentado,
> que parecía piedra de diamante.
>
> (*Purg.*, IX, 94-105)

Estos escalones son un símbolo de la penitencia: el primero, en el que el poeta ve su imagen, representa el examen de conciencia; el segundo, oscuro, seco y áspero, es

la contrición; el tercero, color de sangre, representa la vertida por Cristo y simboliza la penitencia propiamente dicha o *satisfactio operis*. El umbral, de diamante, es el fundamento de la autoridad eclesiástica. Las cornisas que se hallan más arriba de la puerta son siete, y en ellas se limpian las sombras de las manchas de los siete pecados capitales. La organización, como se ve, no es paralela a la de los círculos infernales y, además, las almas pasan por más de un círculo y son retenidas en ellos de acuerdo con la gravedad o cantidad de los pecados específicos correspondientes a cada vicio. Verosímilmente, los más graves son purgados en las cornisas más bajas, y el orden es el siguiente: soberbia, envidia, ira, pereza, avaricia y prodigalidad, gula y lujuria. Franqueados estos siete círculos, nos encontramos en el décimo, o de la purificación definitiva, que no es otro que el Paraíso Terrenal.

El Purgatorio es el reino de la música, puesto que los penitentes cantan salmos y recitan ejemplos de virtudes. No dice el poeta que éstos griten ni se lamenten individualmente; no se detiene en nada que pueda intensificar el horror de los suplicios, que, sin dejar de serlo, son, más que crueles, ejemplares, y regidos por el *contrapaso*: los envidiosos, por ejemplo, tienen los ojos cosidos, y los perezosos corren velozmente recitando ejemplos de diligencia. En realidad, los penitentes no son dignos de lástima, aunque sí de compasión, puesto que todos ellos tienen la seguridad de que han de gozar de Dios. En cierta medida, son ya almas bienaventuradas, y con el respeto y consideración que merece esta condición son tratados siempre por los poetas peregrinos, quienes, a su vez, suelen recibir muestras de amistad o aprecio por parte de ellos. Porque el Purgatorio es también el reino de la

amistad. Apenas llegado a su playa, Dante encuentra a su amigo, el músico florentino Casella, quien termina por cantar una canción de Dante con la música que él mismo le había puesto:

> A una [alma] vi que se echaba hacia adelante
> para abrazarme, con tan grande afecto
> que me movió en sentido semejante.
> ¡Ay sombras vanas, salvo en el aspecto!
> Por tres veces mis brazos la rodearon
> y en mi pecho acabaron su trayecto.
> Los tintes del asombro me pintaron;
> la sombra sonrióse y se echó fuera
> y tras ella mis pies se apresuraron.
> Suavemente indicó que me tuviera:
> entonces vi quién era y le pedí
> que a hablarme un poco allí se detuviera.
> Me respondió: «Si amor sentí por ti
> en el cuerpo mortal, aún no he dejado,
> suelta, de amarte, mas ¿por qué tú aquí?»
> «Casella mío, aquí donde he llegado
> he de volver: por eso hago este viaje...»
> . . . .
> Y yo: «Si esta ley nueva no borró
> de tu memoria el amoroso canto
> que antaño mis deseos aquietó,
> con él te plazca consolar un tanto
> al alma mía que, con mi persona,
> viniendo aquí sufrió mucho quebranto».
> «El amor que en la mente me razona»
> comenzó él a cantar tan dulcemente
> que aún, por dentro, el recuerdo me sazona.
>
> (*Purg.*, II, 76-92 y 106-114)

El poeta encuentra a otras personas conocidas, y entre ellas al Forese Donati del que ya hemos hablado. En su presencia, define en versos inmortales la esencia del dulce estilo nuevo, a preguntas de un poeta penitente, que se dirige a él en estos términos:

> Mas dime si estoy viendo al contemplarte
> al que hizo nuevas rimas comenzando:
> «Damas que del amor sabéis el arte».
> Le contesté: «Yo soy uno que cuando
> Amor me inspira, escribo, y el acento
> que dicta dentro voy significando».
> «Ay», me dijo, «ya sé qué impedimento
> al Notario, a Guitón y a mí ha vedado
> el dulce estilo nuevo que ahora siento.
> Veo que vuestras plumas el dictado
> siguen del dictador sin desviarse,
> cosa que con las nuestras no ha pasado;
> y aquel que en algo más quiera fijarse,
> no ve lo que hay del uno al otro estilo»
>
> (*Purg.*, XXIV, 49-62)

Virgilio y Dante encuentran al trovador Sordello y al poeta romano Estacio y, más adelante, el florentino tiene la satisfacción de conocer a Guido Guinizelli y a su admirado Arnaut Daniel, que se dirige a él en occitano.

Si el *Infierno* es una cantiga en la que predomina lo masculino, las mujeres juegan un papel fundamental en el *Purgatorio*.

No hay que olvidar—hemos escrito en el prólogo a nuestra traducción de esta segunda parte de la Comedia—que las tres mujeres (las tres damas del cielo) son quienes previenen y organizan el viaje de Dante, pero, salvo la casi fugaz aparición de Beatriz en el Infierno, previa a la llegada de Dante, actúan desde lejos. El Infierno es, por lo que de él nos dice el poeta, una región fundamentalmente masculina: roca y músculo, fuego y hielo, orgullo y desesperación. Es la masculinidad del viejo heroísmo del pasado que suele espantar a Dante y entristecer a un Virgilio que vivió en él casi profetizando su fin. En el Purgatorio—por hablar en términos de actualidad—no hay discriminación sexual: Dante y Virgilio son guiados por Catón, por Sordello, por Estacio y por otros varones, pero las mujeres se hacen presentes y actúan sobre el terreno; así, Lucia, transportando a Dante en sus brazos hasta la entrada del Purgatorio; así, Matelda, instruyéndole y asistiéndole en el Paraíso Terrenal—y Lía, en sueños, anticipando a esta Matelda incomparable—, y Beatriz; no Beatriz por fin, proterva primero y amable después con el peregrino, pues el «por fin» y el «por principio» es María, cuya gracia flota como una música inefable por cada recoveco, cada pradera y cada escarpadura de la montaña de la penitencia. Y las virtudes... ¡qué suerte que sean femeninas en nuestras lenguas romances!

EL «PARAÍSO»

El Paraíso es el conjunto de los cielos. Si todo es orden en el Infierno y el Purgatorio, este orden resplandece incomparablemente en el mundo de los bienaventurados. Los cielos astronómicos son unas esferas transparentes y concéntricas, movidas por inteligencias angélicas, en las que se hallan engastados los astros, cuya naturaleza, de acuerdo con las ideas astronómicas de la época, es incorruptible. Dante no nos ofrece una visión general de los cielos en la *Comedia* pero la encontramos, en cambio, en las páginas de *El Convite*:

Y el orden de situación es éste, que el primero que enumeramos es aquel donde está la Luna; el segundo es aquel donde está Mercurio; el tercero es aquel donde está Venus; el cuarto es aquel donde está el Sol; el quinto es el de Marte; el sexto es el de Júpiter; el séptimo es el de Saturno; el octavo es el de las estrellas; el noveno es aquel que no es sensible sino por el movimiento a que nos hemos referido más arriba, al cual llaman muchos Cristalino, es decir, diáfano o completamente transparente. En realidad, además de todos éstos, los católicos ponen el cielo Empíreo, que quiere decir cielo de llamas o cielo luminoso; y dicen que es inmóvil por tener en sí, en cada una de sus partes, lo que su materia precisa. Y éste es el motivo de que el Primer Motor tenga un movimiento velocísimo, pues por el ferventísimo apetito que reside en cada una de las partes del noveno cielo, inmediato a aquél, de estar unida a cada una de las partes de aquel divinísimo cielo quieto, se dirige a él con tanto deseo que su velocidad es casi incomprensible. Y quieto y pacífico es el lugar de la suma Deidad, que es la única que se ve (a sí) por completo. Éste es el lugar de los espíritus bienaventurados, según quiere la Santa Iglesia, que no puede decir mentira; y Aristóteles parece sentir así, si bien se le entiende, en el primer (libro) del *De Coelo et Mundo*. Éste es el soberano edificio del mundo por el cual todo es abarcado, y fuera de él no hay nada; y no se encuentra en ningún lugar, sino que fue formado solamente en la Mente primera, a la que llaman los griegos Protonoé. Ésta es aquella magnificencia de la que habló el Salmista cuando dice a Dios: «Elevada está tu magnificencia por cima de los cielos» (II, III, 7).

Dante se atiene escrupulosamente a este esquema al escribir el *Paraíso* y, con ello, tenemos que, así como son diez las divisiones del Infierno y el Purgatorio, otras tantas son las del Paraíso. Y la observación no es gratuita, pues ya veremos la importancia que tienen los números en la concepción poética de nuestro autor.

Como acabamos de ver, los bienaventurados se encuentran en el Empíreo, donde la presencia de Dios es más intensa. Ahora bien, de no haber hecho Dante un estupendo invento, la tercera cantiga se habría desarrollado por entero en este décimo cielo. Ello habría reducido a los otros nueve a mera astronomía cristiana y, además de romper el esquema del *iter* a través de las diez secciones de cada uno de los tres mundos, habría exigido no sabemos qué recursos para evitar la monotonía y dar la idea del movimiento. Para evitarlo y seguir fiel a su ley numérica, el poeta resuelve que, si bien los bienaventurados se encuentran en la Cándida Rosa—otra extraordinaria invención dantesca—del Empíreo, Dios les conceda, para que Dante entienda mejor sus enseñanzas al relacionarlas con cada uno de los cielos, que se aparezcan en ellos, sin dejar por eso de estar presentes en el Empíreo. De esta manera, gozan de una especie de limitada ubicuidad.

La tercera cantiga de la *Comedia* describe un mundo de luz, de música, de danza y de serena o arrebatada alegría, según las ocasiones. Los planetas no son descritos en ningún momento; es más, en ocasiones sentimos la sensación de que, más que en ellos, Dante y Beatriz se encuentran en la esfera cristalina que los mueve. Sólo en el caso de la Luna dice Dante que entra en ella—de manera incomprensible puesto que su propio cuerpo es sólido—como el rayo de luz es recibido por el agua, siguiendo ésta unida. Las almas se aparecen al poeta convertidas en luces vivísimas y, a pesar de ello, no pierden un ápice de sugerencia humana. La primera alma bienaventurada

con la que Dante conversa es Picarda, la bella y dulce hermana de Forese Donati, a la que había conocido en vida; y, ya en el cielo de Marte, encuentra a su tatarabuelo Cacciaguida, con el que conversa largamente y por el que es confortado en vista de su futuro exilio. También habla con apóstoles, reyes, emperadores y papas, e incluso con nuestro padre Adán, quien le aclara, entre otras cosas, algunas de las cuestiones discutidas en *La Lengua Vulgar*. Pero lo más maravilloso del *Paraíso* desde el punto de vista poético es la descripción de la sede de los bienaventurados:

Bajo la forma de cándida rosa
 se me mostraba la milicia santa
 que Cristo, con su sangre, hizo su esposa;
mas la otra, que volando mira y canta
 a la gloria de aquel que la enamora
 y a la bondad que dióle virtud tanta,
como enjambre de abejas que se enflora
 una vez, y otra vez allá retorna,
 a donde su trabajo se ensabora
descendía a la gran flor que se adorna
 de tantas hojas, y de nuevo iba
 do siempre halló a su amor aquel que torna.
Todos tenían faz de llama viva
 y alas de oro, y el resto era tan blanco
 que la nieve a tal término no arriba.
Al bajar a la flor, de banco en banco
 la paz distribuían y el ardor
 que cosechaban ventilando el flanco.
Ni el situarse entre lo alto y la flor
 de tan copiosa plenitud volante
 impedía la vista y el fulgor;
porque la luz divina es penetrante
 por el orbe, según se hace éste digno,

 tanto, que nada puede serle obstante.
Este reino seguro, y tan benigno,
 frecuente en nueva y en antigua gente,
 rostro y amor movía a un solo signo.
¡Oh trina luz, que en forma de fulgente
 y única estrella la virtud sosiega,
 a nuestra tempestad mira clemente!

(*Par.*, XXXI, 1-30)

Se ha dicho que en el *Paraíso* abundan más que en las otras dos cantigas las disquisiciones teológicas y filosóficas. Es cierto, pero ello no obsta a la calidad poética de la cantiga tercera; y menos aún si pensamos que el pensamiento sistemático no está reñido con la poesía cuando es expresado, no como un silogismo, sino como una revelación. Ésta es la diferencia, la gran diferencia, entre la poesía didáctica *tout court* y la poesía ideológica de Dante. Y revelaciones son las que suele ofrecernos, ya por boca de Beatriz, su guía por los caminos de las esferas, o por otros de los bienaventurados, pues el poeta escribe como profeta y quiere que su libro sea interpretado precisamente como los proféticos. Aparte de ello, es tal la precisión de Dante en el empleo de las palabras, son tan audaces y expresivos los neologismos que se ve obligado a inventar para poder expresar sus casi inefables pensamientos, que la materia lingüística del poema se eleva, sin más, a la categoría de lo poético por el camino de la intensificación.

Dante mismo comprendía lo inusitado, lo absolutamente nuevo de su intento al escribir el *Paraíso*, y advierte a sus lectores al principio del canto II:

Oh vosotros que en un batel pequeño,
deseosos de oír, sois atraídos
por el bogar canoro de mi leño;
volved a vuestras playas; no atrevidos
os metáis en el piélago, que luego,
si me perdéis, os hallaréis perdidos.
Nadie ha surcado el agua que navego;
nuevas Musas las Osas me han mostrado;
Minerva sopla, con Apolo llego.
Los pocos que temprano habéis alzado
el cuello al pan angélico, del cual
aquí se vive sin quedar saciado,
podéis enderezar por la alta sal
vuestro navío, tras mi surco entrando
antes que el agua vuelva a ser igual.

Dante sabía, al disponerse a escribir el *Paraíso*, que estaba iniciando una de las más altas empresas de la poesía de todos los tiempos.

ALEGORÍAS, FIGURAS Y ENIGMAS EN LA «COMEDIA»

ALEGORÍA Y FIGURA

La dantología moderna ha llegado—a través de los estudios de Charles S. Singleton, Erich Auerbach, Gian Roberto Sarolli y otros estudiosos—a la conclusión, ya intuida por algunos comentaristas medievales de la *Comedia*, de que la *intentio Dantis*, por decirlo con palabras del último de los mencionados, fue «escribir a imitación de la Sagrada Escritura». Ahora bien, la Biblia es un conjunto de libros revelados, inspirados por el Espíritu Santo, y naturalmente, la *intentio Dantis* iba más allá de lo meramente estilístico, puesto que él mismo llama a la *Comedia*, en el canto XXV del *Paraíso*, «poema sacro / en el que han puesto mano cielo y tierra» y puesto que en varias ocasiones se compara indirectamente con David, al que consideraba un profeta. No creo que, en vista de ello, haya que escandalizarse ante un supuesto orgullo por parte de nuestro poeta; más bien podría hablarse de la sinceridad de su fe, o quizá de la extremada fuerza de sus convicciones. Lo cierto es que Henri de Lubac, uno de los más serios y documentados estudiosos de los métodos exegéticos medievales, se hace eco sin escandalizarse, a pesar de su condición de católico, del deseo de Dante de «asimilar su obra, en la medida de lo posible, y en cuanto a su intención simbólica, a la propia Biblia». Ahora bien, si la *Comedia* fue escrita para que fuese gus-

tada y entendida desde este punto de vista, el hecho de que durante mucho tiempo no se haya hecho así ha entorpecido su comprensión, o al menos la que su autor deseaba.

En la *Carta XIII*, dirigida a Cangrande della Scala en ocasión del envío de varios de los cantos del *Paraíso*, leemos:

> ...el sentido de esta obra no es único, sino que puede llamársela polisémica, es decir, de muchos sentidos; en efecto, el primer sentido es el que procede de la letra, el otro es el que se obtiene del significado a través de la letra. Y el primero es llamado literal, y el segundo alegórico o moral o anagógico. Y puede examinarse esta manera de exponer, de modo que se vea mejor, en estos versos: «Al salir Israel de Egipto, la casa de Jacob, de un pueblo bárbaro, se convirtió Judea en su santificación e Israel en su poder» [Salmo 114 (115)]. Si miramos tan sólo a la letra, nos es significada la salida de los hijos de Israel de Egipto, en tiempos de Moisés; si a la alegoría, nos es significada nuestra redención realizada por Cristo; si al sentido moral, nos es significada la conversión del alma desde el luto y la miseria del pecado al estado de gracia; si al anagógico, es significada la salida del alma de la servidumbre de esta corrupción a la libertad de la gloria eterna. Y aunque se haya dado varios nombres a estos sentidos místicos, se pueden llamar todos, en general, alegóricos, en cuanto son distintos del literal o histórico. En efecto, alegoría viene del griego «alleon», que en latín se dice «alienum» o «diversum».

Estas líneas, que aclaran el sentido de lo dicho sobre el tema en el capítulo en que hemos tratado de *El Convite*, nos indican con toda claridad que Dante deseaba una lectura alegórica de la *Comedia*. Es lo que hicieron sus comentaristas medievales, con evidente abuso en ocasiones, pues quisieron ver alegorías, no sólo en el

sentido general de la obra y de algunos de sus pasajes, sino, por así decirlo, en cada una de sus palabras. Con el tiempo, se fue perdiendo el gusto por la alegoría y los primeros dantistas modernos—a los que corresponde el indudable mérito del renacimiento de los estudios dantescos—o bien prescindieron de ella, o dieron a la interpretación simbólico-alegórica de los escritos de Dante un sentido esotérico que creemos ajeno a sus propósitos. Ha sido, pues, necesario vencer muchos prejuicios para que, merced a la labor de estudiosos como los hace poco citados, el dantismo haya empezado a situarse en un terreno cada vez más sólido y fructífero, debido, sobre todo, a su adecuación al verdadero pensamiento de Dante.

Y, sin embargo, las cosas no son tan sencillas como pudieran parecer. No cabe duda de que en la *Comedia* hay alegorías de la misma especie que las inventadas por Aurelio Prudencio en su *Psicomomaquia*, por Alano de Lila en el *Anticlaudiano* o por Guillaume de Lorris en el *Roman de la Rose*, y una de ellas es el cortejo que, en el canto XXIX del *Purgatorio*, avanza ante los asombrados ojos de Dante. En él, los veinticuatro ancianos que caminan coronados de lirios son los veinticuatro libros del Antiguo Testamento, según el cómputo de San Jerónimo; los cuatro animales que les siguen simbolizan a los cuatro Evangelios; el grifo que tira de un carro representa a Cristo, y el carro mismo a la Iglesia, y así sucesivamente. Dante, tomando elementos de la tradición e inventando por su cuenta, logra articular una brillante serie de símbolos de acuerdo con las necesidades poéticas del canto que está escribiendo. Su invención y utilización no son, desde luego, gratuitas pero tampoco son,

digámoslo así, necesarias, en el sentido de que dichos símbolos podrían haber sido sustituidos por otros de igual significado y que cumpliesen la misma función en el poema. Ahora bien, no toda la simbología de la *Comedia* tiene la misma naturaleza, y ello parece haberse escapado, hasta tiempos muy recientes, a la mayor parte de sus estudiosos. Ha sido Erich Auerbach quien, en su revelador estudio titulado «Figura», para el que partió de trabajos anteriores pero menos completos que éste, ha hecho una contribución decisiva para la comprensión del poema sacro.

Para entender rápidamente el significado del término *figura*, pensemos en Isaac conducido al monte por su padre para ser sacrificado por orden de Dios, y llevando a hombros la leña con la que ha de encenderse la hoguera sacrificial. Un cristiano no puede dudar de la historicidad de lo narrado en *Génesis*, XXII, pero lo que nos importa desde el punto de vista simbólico es una serie de coincidencias entre esta historia y la pasión de Cristo. Ambos, Isaac y Jesús, suben a un monte conducidos por su padre (Dios Padre, en el caso del segundo) para ser sacrificados por deseo del Altísimo y llevando a hombros, uno la leña, el otro la cruz, en los dos casos la madera sobre la que ha de ser ofrecido y consumado el sacrificio. Ello es interpretado por la exégesis medieval en el sentido de que Isaac es *figura* de Cristo. No importa que el resto de la vida del patriarca no guarde un paralelismo tan claro como el indicado con la de Cristo: para ser *figura* de alguien o de algo basta con un acto o una circunstancia lo suficientemente claros como para que se pueda fundamentar esta especie de paralelismo.

Los medievales leían el Antiguo Testamento como un conjunto de alegorías y figuras, especialmente del Nuevo, y, como observa Auerbach, es cosa relativamente moderna su consideración como un conjunto de libros de interés histórico en el sentido científico de la palabra. A partir de aquí, comprenderemos dos cosas fundamentales: la primera es que todos y cada uno de los personajes que aparecen en la *Comedia* son citados, no por el conjunto de sus vidas, sino por un acto o circunstancia que los convierte en figura de algo o de alguien, sobre todo de alguien; y en segundo lugar que, para el caso, lo mismo pueden ser citados personajes bíblicos, que históricos en sentido profano o pertenecientes a la historia mítica pagana. Un ejemplo claro de lo segundo es el de Catón de Útica, que debería estar en el Infierno en cuanto suicida: Dante, sin embargo, considera más importante y característico de este personaje el haberse quitado la vida por la libertad, y por eso le hace guardián del Purgatorio y figura de sí mismo en cuanto personaje de la *Comedia* que busca la libertad cristiana.

Claro está que la figura es una forma de alegoría, pero notablemente distinta de la que podríamos llamar típica, entre otras cosas porque los personajes de ésta son invenciones de los poetas, mientras las figuras son personajes reales, histórica o literariamente, en los que el poeta descubre la característica que les permite serlo. Digamos, además, que mientras la alegoría típica es una invención pagana, la figura es una creación puramente cristiana y, para Dante, que fue su máximo perfeccionador, relativamente moderna.

LA SIMBOLOGÍA DE LOS NÚMEROS

En el *Libro de la Sabiduría* se lee que «Dios lo dispuso todo, según medida y número y peso» (XI, 20). A partir de aquí se formó una tradición exegética que tuvo una importancia de primer orden en la interpretación de las Escrituras. Dentro, pues, de la tradición cristiana, el valor simbólico de los números ejerció sobre la mentalidad medieval una influencia difícil de comprender para los modernos. No vamos a hacer aquí una historia de la concepción simbólica del número como elemento fundamental, no sólo de la física, sino también de la metafísica y la teología; baste con decir que San Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro y Hugo de San Víctor se cuentan entre los principales tratadistas de la numerología bíblica, ciencia que, como es natural, da una importancia decisiva a los números que aparecen en el libro sagrado y los relaciona con las demás cantidades de forma más poética que científica, aunque no fuese ésta la intención de dichos tratadistas.

Los dantólogos de todos los tiempos se han ocupado del significado estructural y simbólico del número, tanto en la *Comedia* como en las otras obras de Dante, y ya hemos visto el significado que el propio poeta le daba al número nueve en *La Vida Nueva*. De entre los dantólogos contemporáneos, el que más lejos ha llevado este análisis es el ya citado Sarolli, de cuya *Analitica della «Divina Commedia»* nos serviremos principalmente en nuestra exposición.

Para percatarnos de la importancia del número en la *Comedia*, tema que no creemos que haya sido agotado, y para comprobar al mismo tiempo su casi increíblemente

calculada arquitectura, pondremos unos pocos ejemplos. El número 3 es ante todo el número trinitario por excelencia y con él se corresponden el terceto encadenado inventado por Dante y las tres partes en que está dividido el poema sacro, cada una de las cuales consta de 33 cantos. Si la exégesis tradicional consideraba este último número como cristológico por representar la «plenitud de la edad», que fue precisamente la que Cristo tenía al morir para redimirnos, Dante, en *El Convite*, discute el asunto y llega a concluir que el Salvador debió de morir a los 35 años, en vista de lo cual hemos de pensar que el número 33 sería para él una duplicación del 3—pues los dígitos tienen un gran valor en la simbología numérica, independientemente del número de que forman parte—con lo que habría que considerarlo como un nuevo número trinitario. Y el asunto tiene importancia, como hemos dicho, porque cada una de las cantigas tiene 33 cantos, dado que el I del *Infierno* ha de ser considerado como el prólogo de todo el poema. Ahora bien, la suma de este canto con los de sus tres partes, es decir 1+33+33+33=100, da un número perfecto, que es a su vez el resultado de multiplicar por sí mismo el número 10, considerado también perfecto por lo que más adelante veremos.

Todo esto era sabido por los dantistas; lo que resulta verdaderamente extraordinario es la serie de símbolos numéricos descubiertos por Sarolli mediante el recuento del número de versos de cada uno de los cantos de la *Comedia* y la interpretación de sus relaciones cuantitativas, que nos parece difícilmente contestable. Estos cantos oscilan entre los 115 y los 160 versos, circunstancia que puede decirnos muy poco respecto a las intenciones del

poeta si nos limitamos a tomar cada uno de estos números, y los intermedios, en su valor absoluto. Pero si sumamos los dígitos de cada uno de ellos, nos encontramos con que éstos dan siempre un resultado de 4, 7, 10 ó 13, lo que de ninguna manera puede parecernos casual en un conjunto de 100 cantos, y menos si se tiene en cuenta el alto valor simbólico de cada uno de ellos. En primer lugar, estos números son 4, y el 4, también uno de los resultados de la suma, es el símbolo de las cosas temporales, puesto que cuatro son las estaciones, cuatro los elementos y cuatro los puntos cardinales. Pero es que además otro de los números, el 10, obtiene su perfección, a la que en seguida nos referiremos, de la suma de los 4 primeros números, dado que 1+2+3+4=10. Por otro lado, Dante, al calificarse a sí mismo de «tetrágono» a los golpes de ventura en uno de los cantos de Cacciaguida, hace que el 4 sea también el símbolo de la firmeza moral (cuatro son las virtudes cardinales) y, en cierta medida, de sí mismo. El 7 es el número de las virtudes teologales más las cardinales. En cuanto al 10, baste con decir que es el número de la ley y la justicia por ser el de los mandamientos del decálogo. Extraordinariamente significativo es el 13, pues representa a la ley (10) más el legislador (3=Trinidad) y es también el número de San Pablo, decimotercero de los apóstoles y una de las figuras que desde el principio preside a la *Comedia*. (Y observemos además que de una de sus citas parte Dante para justificar la línea estructural de las metamorfosis *post mortem* del género humano, a las que nos referiremos en el próximo capítulo). Si se tiene en cuenta que son 13 los cantos de la *Comedia* cuyos dígitos dan el resultado de 13, no nos cabrá duda sobre la intencionalidad de su autor. Y, si alguna nos quedaba, terminará por desaparecer si tenemos en cuenta que, teniendo el poema un total de 14.233 versos, la suma de los dígitos de este número da igualmente 13. Sarolli observa con toda razón que era muy extraño que San Pablo no pareciese gozar en la *Comedia* de una presencia proporcionada a la importancia que Dante daba a su pensamiento. Con esto, concluye, queda demostrada su importante presencia alegórica, y en cierto modo enigmática.

Añadamos, por nuestra parte, que la adición de los números 4+7+10+13=34, y que si seguimos el mismo procedimiento de sumar los dígitos del número así obtenido, tendremos que 3+4=7, con lo que aparece de nuevo uno de los números clave, el cual, por razones suficientemente demostradas por Sarolli, pero cuya exposición sería demasiado larga, es uno de los números de Dante, al que simboliza, en su relación con Natán, como profeta autor del poema sacro.

LOS ENIGMAS

Dado que el enigma es una alegoría particularmente oscura, se comprende que se adapte perfectamente a la expresión de aquellas profecías cuyo sentido se pretende velar a los no iniciados o para cuya comprensión es preciso que se cumpla el acontecimiento profetizado. Los medievales eran muy dados al enigma y, en términos de retórica, lo consideraban como un ornato de gran eficacia estética. Los dos enigmas de la *Comedia* que más tinta han hecho gastar a sus intérpretes son el del Lebrel (*Veltro*) y el del DXV (quinientos, diez y cinco), a pesar

de lo cual no se ha llegado a una interpretación que elimine cualquier duda racional.

En el canto I del *Infierno*, Dante, amenazado por una pantera, un león y una loba, se cree ya perdido cuando se le aparece la sombra de Virgilio, al que pide que le libre del último de sus atacantes. Virgilio le responde:

...esta, por la que gritas, bestia brava
no cede el paso a nadie por su vía
y con la vida del que intenta acaba;
y es su naturaleza tan impía
que nunca sacia su codicia odiosa
y, tras comer, tiene hambre todavía.
Con muchos animales se desposa
y muchos más serán hasta el momento
en que le dé el Lebrel muerte espantosa.
No serán tierra y oro su alimento,
sino amor y sapiencia reunidas;
tendrá entre fieltro y fieltro nacimiento.
Verá Italia sus fuerzas resurgidas
por quien, virgen, Camila halló la muerte,
y Euríalo, Turno y Niso, con heridas.
De un pueblo y de otro la echará, de suerte
que habrá de dar con ella en el Infierno,
lugar del que la envidia la divierte

(*Inf.* I, 91-111)

Virgilio profetiza en estos versos sobre el porvenir, al parecer próximo, de Italia, cuyos males achaca a la codicia (personificada por la loba) de sus gobernantes. Si esto parece claro, el enigmático Lebrel se ha prestado y sigue prestándose a diferentes interpretaciones. Se ha pensado en un emperador indeterminado, si es que Veltro es una deformación fonética italianizada de *Welt-Herr*, que en alemán significa «señor del mundo», o bien en Enrique VII, aún no elegido cuando Dante empezaba el *Infierno*, lo que le daría calidad de verdadero profeta; o bien se ha creído que el enigma alude a Cangrande della Scala, señor de Verona, puesto que el Lebrel es un *can*; pero Cangrande, nacido en 1291, era un niño en la fecha del imaginario viaje de Dante y un muchacho cuando el enigma fue escrito, con lo que su caso sería semejante al de Enrique VII. Pero quienes han creído o creen en las facultades proféticas de Dante no se arredran ante esta clase de dificultades, lo que queda demostrado por el hecho de que alguno de ellos haya llegado a decir que nuestro poeta, adelantándose en siglos al acontecer histórico, se refería a Martín Lutero, puesto que Veltro (Lebrel) es un anagrama de *Lvtero*.

Mucho más cauto es Natalino Sapegno al pensar que se trata de un símbolo simple, y no enigmático, por lo que el Lebrel sería cualquier gobernante justo capaz de terminar con la avaricia de los malos políticos. Por su parte, Giovanni Getto, en un escrito de 1960, opina que el Lebrel es el mismo Dante y que su pensamiento al proponer el enigma era que las revelaciones que se disponía a hacer en la *Comedia* tendrían tal fuerza de convicción que serían el fundamento moral de la futura regeneración de Italia. Nosotros pensamos que no sería imposible, de acuerdo con Sapegno, que el Lebrel fuese en principio un símbolo no enigmático pero que el propio Dante, con ocasión de la bajada a Italia de Enrique VII, viese en él al debelador de la loba y lo reforzase con el auténtico enigma propuesto por Beatriz en el *Purgatorio*:

De un tiempo que vendrá la gloria narro
—y en las estrellas mi palabra afinco,
libres de todo obstáculo y desgarro—
en el cual un quinientos diez y cinco,
nuncio de Dios, destruirá a la impura
y al gigante que peca con ahínco

(*Purg.*, XXXIII, 40-45)

Si se tienen en cuenta los cantos anteriores, no cabe duda de que la impura es la corte pontificia, acusada de avaricia insaciable, y el gigante, Felipe el Hermoso de Francia. ¿Pero quién es el quinientos diez y cinco? Indudablemente, alguien que ya ha llegado o está por llegar, puesto que el gigante no es un rey cualquiera, sino el que gobernaba a Francia en el momento de ser escritos los versos citados, y más aún, en el momento en que Dante sitúa la acción de la *Comedia*, es decir, en el año 1300, puesto que Felipe IV reinó de 1285 a 1314. La hipótesis, sin embargo, caería por su base si, como creen algunos dantistas, el *Purgatorio* fue terminado después de la muerte de Enrique, acaecida en 1313.

En todo caso, es opinión generalizada que el quinientos diez y cinco ha de ser un conductor de hombres, un jefe militar o político. En efecto, quinientos quince se escribe, en números romanos, DXV y no hay más que cambiar el orden de las letras para obtener la palabra DXV. Es más, este *dux* debería ser un emperador puesto que la manera de designarlo es paralela a *Apocalipsis*, XIII, 18, en que se designa enigmáticamente a una «bestia», identificada por los exégetas con el emperador Nerón, cuyo número es el 666.

Otra de las soluciones propuestas es que se trata del

conocido anagrama griego de Cristo, interpretado, no por el valor fonético de sus letras, sino por la forma de las mismas. Algunos, sin embargo, han preferido dejar las letras DXV en su sitio e interpretarlas, bien como las iniciales de *Domini Xristi Vergatus* (Lebrel de Cristo Señor), con lo que seríamos remitidos, entre otras posibles soluciones a Cangrande, a Enrique VII o a Dante, o bien por *Domini Xristi Vicarius* (Vicario de Cristo Señor), en cuyo caso habríamos de pensar en un papa, o en el propio Dante, si leemos *Dante Xristi Vergatus* (Dante, Lebrel de Cristo). Como el lector habrá adivinado, nos inclinamos, a pesar de tan ingeniosas propuestas, por la concordancia en base a la opinión de Sapegno.

DANTE, VIRGILIO Y BEATRIZ

Los temas de la alegoría y la figura están íntimamente enlazados con la caracterización de los personajes de la *Comedia*, y muy en especial con los de Dante, Virgilio y Beatriz. Han sido muchos los estudiosos que han considerado a Dante como un personaje alegórico del hombre itinerante hacia la salvación, a Virgilio como una alegoría de la razón natural no iluminada por la gracia y a Beatriz como la sabiduría divina o, más modestamente, como la ciencia teológica, pero lo cierto es que la crítica moderna ha reaccionado, y creemos que con razón, contra una visión tan simplista de los principales personajes del poema. Por nuestra parte, creemos que basta compararlos con los de *La Flor* para darse cuenta de las grandes diferencias que los separan de ellos, pues mientras los últimos son personajes en cierto modo gratuitos y fácilmente sustituibles

por otros—la flor podría, por ejemplo, ser una joya—, tanto Virgilio como Beatriz, y no digamos el propio Dante, son personajes históricos, seres que han vivido en el mundo y cuya existencia se opone al carácter abstracto de los personajes del poema alegórico juvenil. Los personajes de la *Comedia* actúan en un plano realista—si bien dentro de un mundo convencional—y poseen un carácter y un temperamento que contribuyen a hacerlos verosímiles a pesar del ámbito puramente imaginario en que los mueve el poeta. Se podría, en consecuencia, hablar de figuras y, en este sentido, Virgilio podría serlo del profeta que ilumina a los seguidores del arte poético el camino de la sabiduría. Hay que tener en cuenta, para comprenderlo, que una tradición patrística medieval asegura que su famosa *Égloga IV* es una profecía de la inminente venida de Cristo al mundo, en vista de lo cual se le tuvo por muchos como el último de los profetas y, por lo tanto, como el que gozó del privilegio, aun siendo pagano, de que su profecía cristológica estuviese separada de su cumplimiento por un espacio de tiempo más corto. Ello le dio una especial autoridad que, en ocasiones, se transformó en veneración e incluso en culto litúrgico. Creemos, por lo tanto, que esto, más aún que el «bello estilo» que dio honor a Dante, es lo que decidió a éste a elegirle para el papel de guía; y contribuye a confirmarnos en esta opinión, ya sostenida por algunos estudiosos, el hecho de que Estacio, en uno de los cantos del *Purgatorio*, declare que fueron las obras de Virgilio las que le encaminaron hacia su conversión—legendaria, por supuesto, pero real para Dante—al cristianismo.

No negamos con ello que haya en Virgilio aspectos de alegoría simple pero creemos que su caracterización

figural es aún más acentuada en cuanto predecesor del profeta que Dante quiere ser al escribir la *Comedia*. Si en principio es Virgilio un personaje histórico, a lo largo de la acción de las dos primeras cantigas tiene una actuación que le caracteriza como un personaje de tipo realista, dada la adecuación de sus reacciones a las diferentes situaciones que se van presentando en la trama del poema, y que van desde la ternura y la paciencia hasta la ira, la inquietud e incluso el miedo. Su relación con Dante no es la fría y puramente racional de un personaje alegórico ni la lejana de una figura, sino la de un compañero experimentado y dispuesto siempre a ayudar, no sólo con consejos, sino con acciones como la de llevarle en sus brazos cuando ambos resbalan por una de las pendientes de Malasbolsas huyendo de una pandilla de demonios.

De todo lo anterior se desprende que es imposible definir unilateralmente a Virgilio, y ya se comprende que lo mismo ha de suceder—pues lo contrario restaría unidad al poema—con los personajes de Beatriz y Dante. Beatriz, en efecto, tiene algo de alegoría de la sabiduría teológica y es figura del alma bienaventurada que Dante aspira a ser; y es precisamente esta última característica la que nos induce a considerar en ella un carácter realista dentro de las coordenadas de la *Comedia*. Etienne Gilson, discutiendo en un contexto diferente del que ahora nos ocupa, observa que no hay obstáculo en considerar que la Beatriz histórica, es decir la Bice Portinari a la que Dante amó en vida, sea la sabia Beatriz que le conduce a través de las esferas celestes, puesto que desde el punto de vista católico un bienaventurado puede, por concesión especial de Dios, entrar en contacto con los vivos para instruirlos o amonestarlos. Y, por la misma razón,

no es preciso considerar que su capacidad de resolver las cuestiones teológicas—e incluso algunas de carácter filosófico—planteadas por Dante haga de ella una alegoría de la sabiduría divina o la teología, y ello porque, siempre de acuerdo con la fe católica, un bienaventurado lo es, entre otras cosas, por contemplar a Dios y, en consecuencia, hacerse partícipe hasta cierto grado de su Sabiduría. Beatriz actúa, por lo demás, como los otros bienaventurados a los que Dante se dirige y que siempre resuelven sus dudas con caritativo amor y conocimientos que no están al alcance de los teólogos. La misma Beatriz dice a Dante que escuche a las almas bienaventuradas del cielo de la Luna como si fuesen dioses, pues sus palabras no pueden desviarse del camino de la verdad. Y todo esto está muy de acuerdo con la misión profética que Dante se atribuye y que le relaciona íntimamente, en cuanto personaje de su *Comedia*, con Virgilio y con Beatriz: con el primero, en cuanto poeta capaz de profetizar, y con la segunda, en cuanto ella es la fuente principal de sus revelaciones relativas al reino de los cielos y, en todo caso, su guía a través del mismo, y ello sin dejar de ser el alma de la joven florentina a la que amó en vida y a la que siguió amando después de muerta. Y es precisamente esta riqueza de facetas de los personajes de que estamos hablando la que los convierte en creaciones insuperables de la poesía de todos los tiempos, debido a que el tratamiento poético de que son objeto es capaz de unificar todos los aspectos citados en un todo perfectamente individualizado y convincente desde el punto de vista de la caracterización de los personajes épicos.

El propio Dante, en cuanto tal, ha sido considerado como símbolo alegórico del hombre que busca su per-

fección espiritual mediante el conocimiento de Dios. Pero Dante no es sólo esto, sino también el propio escritor que se dirige repetidas veces a sus lectores y que, en la misma *Comedia*, recuerda momentos importantes de su vida y proporciona datos sobre sus antepasados. No hay, para hacerse cargo de la historicidad que Dante desea imprimirse como personaje del poema sacro, sino pensar en los cantos paradisíacos llamados de Cacciaguida y en anécdotas como las de la pila bautismal que rompió el propio poeta para evitar que se ahogase una criatura a la que estaban cristianando y que le valió las críticas de algunos fariseos. Es, pues un personaje tan vivo y complejo como los de Virgilio y Beatriz y, en realidad, como los demás del poema que, por el hecho de figurar en él, son tenidos por históricos en concepto de su autor, aunque algunos sean legendarios; error, fecundo poéticamente, en el que incurrían con frecuencia los hombres de su tiempo.

LAS METAMORFOSIS EN LA «COMEDIA»

METAMORFOSIS, TEOLOGÍA Y MITOLOGÍA

Parece evidente que la *Comedia* es, ante todo, un poema sobre el destino temporal y eterno de la humanidad y que los tres reinos del otro mundo son la consecuencia, eterna e inamovible para el Infierno y el Paraíso, temporal y purificadora en el caso del Purgatorio, de la historia en el más lato de sus sentidos. La crítica ha destacado vigorosamente ambos aspectos de la obra mayor de Dante y, basándose también en otros de sus escritos, y particularmente en *El Convite* y *La Monarquía*, se ha esforzado en formular una teoría general de las relaciones entre la Iglesia y el Imperio y de su repercusión en las postrimerías de los hombres; con lo que casi siempre se ha derivado hacia los campos de la ética y la política y se ha descuidado el aspecto puramente poético del poema sacro, el cual debe, a nuestro entender, prevalecer en cualquier investigación sobre el mismo.

Por nuestra parte, y teniendo en cuenta la gran influencia ejercida en Dante por el pensamiento de Aristóteles, creemos que no es audaz suponer que en el transfondo de su concepción poética del género humano residan las ideas aristotélicas de la potencia y el acto, en el sentido de que el hombre sea, durante su vida terrenal, un ser provisional, en potencia, que sólo se encontrará realizado, es decir, en acto, en el otro mundo, en el

que adquirirá su verdadera y definitiva forma en virtud del uso que, mediante el ejercicio de su libre albedrío, hizo en vida de sus extraordinarias potencialidades. De ser ello así, nos encontraríamos en el camino de definir una de las principales líneas estructurales, si es que no se trata de la principal, que concurren a proporcionar su forma poética a la *Comedia*: la de la plasticidad transcendental de la especie humana. Según ella, un ser nacido de mujer puede encontrarse en el Más Allá convertido, como Pier delle Vigne, en un árbol o bien—y tras el Juicio Final—transformado en un ser glorioso capaz de competir, por así decirlo, con la naturaleza de los ángeles.

La distancia entre una y otra forma de vida eterna es tan grande que produce vértigo: el que sentiríamos si pudiésemos contemplar de un solo golpe de vista la luminosa cima del universo y el más oscuro abismo de los infiernos. Así, nos damos cuenta de que, si la fantasía de Dante es irreconciliable con el punto de vista de la filosofía—pues ¿cómo es posible que en la substancia de un mismo individuo exista la potencia de convertirlo en cosas tan contradictorias como un árbol y en ser glorioso?—no es más ortodoxo desde un punto de vista teológico, pues ¿cómo se comprende que la asistencia de la gracia divina «angelice» al hombre, haga de él casi un dios, mientras su ausencia le hace descender a formas inferiores de vida, le «botaniza»? ¿Cómo actúa esa gracia? ¿Y cómo obran las potencias del hombre, que colaboran con ella a su exaltación o su degradación? Los teólogos han estudiado la gracia desde el punto de vista de la salvación o la condenación del hombre, pero, que nosotros sepamos, no se han ocupado de ella como agente siste-

máticamente estimulador de metamorfosis sensibles semejantes a las que estamos considerando. El problema, pues, escapa de los límites de la filosofía y la teología y se presenta ante nosotros como lo que en realidad es: como una cuestión puramente poética.

Al lado de Virgilio, guía y maestro de Dante, el poeta de la antigüedad que más presente se hace en la *Comedia* es Ovidio, el autor de las *Metamorfosis*, poema de aspiración cosmogónica en cuyos 12.086 versos se cuentan alrededor de doscientas cincuenta fábulas, cada una de ellas con varios personajes. En los 14.233 versos de la *Comedia* aparecen alrededor de unos quinientos. Su elevado número y la frecuencia de las metamorfosis, consecuencias de su vida y de la intervención de la divinidad, son características comunes a ambos grandes poemas. Por eso, y disintiendo matizadamente de Curtius, no estamos de acuerdo en que Dante consultase el poema ovidiano únicamente porque representase para los medievales el «¿Quién es quién?» de la antigüedad, y mucho menos con su afirmación de que «Dante embellece algunos episodios del Infierno con transformaciones en las que trata de superar a Ovidio». Las metamorfosis, efectivamente, existen, y también es cierto que el poeta toscano trata de superar a su predecesor, pero esas transformaciones no se limitan a embellecer algunos cantos de la primera cantiga, sino que influyen poderosamente en el sentido y estructura de toda la obra.

Por otra parte, la *Comedia* está, por así decirlo, «empedrada» de referencias a personajes metamorfoseados que ponen en claro la impregnación de todo el poema por la idea de la transformación. Lejos de hacer un catálogo completo de los mismos, nos referiremos a los que

consideramos más notables, empezando por el *Infierno*, en el que se habla de Caribdis, convertida en arrecife; de Medusa, cuyo cabello se transformó en una madeja de serpientes; de Tiresias que cambió dos veces de sexo; de Sabelo y Nasidio, personajes de Lucano horriblemente deformados por picaduras de serpientes; del pueblo egineta, restaurado mediante la conversión de las hormigas en hombres; de Mirra, en fin, y de Narciso, cuyas metamorfosis son bien conocidas.

Salidos de un reino cuyos habitantes sufren, como en seguida veremos, las más espantosas metamorfosis, e ingresados en otro, el del Purgatorio, en el que los espíritus, lejos de padecer metamorfosis externas, las sufren internas y se preparan para la definitiva de cuerpos gloriosos, podría parecer natural que las referencias a personajes míticos metamorfoseados escaseasen o brillasen por su ausencia. Y así sería si la idea de la analogía visual fuese la que determinase a Dante a valerse de ejemplos de metamorfosis clásicas. Pero la razón del poeta no es simplemente analógica, sino fundamentalmente estructural y es por ello por lo que las referencias a las metamorfosis no podían faltar en el *Purgatorio*, reino de ultratumba en el que no se encuentra un solo espíritu que no tenga apariencia humana, contrariamente a lo que sucede en el *Infierno*. Ahora bien, creemos descubrir en la mayor parte de los seres metamorfoseados que se recuerdan en la segunda cantiga un carácter muy particular. Para hacernos cargo de él es preciso compararlos con los recién citados de la cantiga anterior, y compararlos, antes que individualmente, como conjunto, puesto que se trata de aproximarse a una estructura. Caribdis y Medusa son dos mujeres convertidas en monstruos dañi-

nos; Sabelo y Nasidio fueron convertidos respectivamente en cenizas y en informe montón de carne; Cadmo, en serpiente; los eginetas son hombres, pero degradados por razón de su origen (piénsese en la importancia que éste tenía para los medievales); Mirra, convertida en árbol, está manchada por el incesto; Tiresias se degrada—en el concepto medieval—al convertirse en mujer; sólo Narciso, convertido en flor, y Aretusa, transformada en fuente, nos parecen un artístico contrapunto a los anteriores horrores.

En el *Purgatorio* se recuerda a las Urracas; a Cástor y Pólux, aludiendo a la constelación de Géminis, en la que fueron convertidos; a Progné, transformada en golondrina; a Aracné, metamorfoseada en araña; a Aglauro, hecha peña; a Filomela, convertida en ruiseñor; a Elice, transformada en la Osa Mayor; a Siringa, cambiada en caña, materia prima del instrumento musical que lleva su nombre. Si consideramos este conjunto de metamorfosis, comprobaremos que la mayor parte de quienes las sufrieron son mujeres tenidas por bellas y que se convierten en seres alados y nada temibles, en una prestigiosa constelación o en un vegetal dócil a la música. Contrastan los casos de Aracné y Aglauro, que no llegan a una degración semejante a las ofídicas, tan frecuentes en el *Infierno*. En la primera cantiga, lo que se arrastra; en la segunda, lo que asciende.

No menos reveladoras son las metamorfosis clásicas evocadas en el *Paraíso*, cantiga en la que se habla de Dafne, convertida en laurel, premio de los poetas; de Calisto y su hijo, nombrados como las dos Osas celestes; de Narciso, hecho flor; de Glauco, convertido en dios marino; de Ariadna, transformada en corona de estrellas; de

Semelé, consumida por la gloria de Zeus. Las historias evocadas por estos nombres encajan perfectamente en el clima del *Paraíso* dantesco. Varias mujeres amadas por Júpiter (y no olvidemos que Cristo es llamado «sumo Jove» en el canto VI del *Purgatorio*) sufren metamorfosis glorificadoras, o las sufren sus hijos, pues junto a Calisto es evocada Leda, madre de los Dioscuros, aunque no metamorfoseada.

No supervaloremos, sin embargo, lo hasta ahora explorado. La razón estructural de la presencia de todo este material mitológico sólo se nos revelará cuando hayamos expuesto el concepto dantesco del hombre como ser necesitado de una metamorfosis para adquirir, en el otro mundo, una forma definitiva y eterna.

EL HOMBRE, SER METAMORFOSEABLE POR NATURALEZA

Después de que Beatriz ha explicado a Dante la teología de los votos, y cuando ambos pasan del cielo de la Luna al de Mercurio, el poeta hace una declaración al lector que tal vez pueda pasar desapercibida pero que consideramos de gran importancia:

> y si el cambio en la estrella una sonrisa
> despertó, ¡qué no haría mi natura
> pues transmutable soy de toda guisa!
>
> (*Purg.*, V, 97-99)

No cabe duda de que la interpretación menos complicada de este terceto es que Dante tenía un tempera-

mento muy impresionable que le hacía cambiar de humor merced a sus sensaciones y emociones. Creemos haber demostrado en otro lugar, a través de un examen del significado de la palabra «transmutación» en la *Comedia*, que el *transmutare* toscano significa en el *Infierno* cambio de materia de un lugar a otro o bien el que se produce al realizarse una metamorfosis doble, mientras en las otras dos cantigas dicho verbo se impregna todavía con más claridad de la idea de metamorfosis. Pero si esta lectura es válida sólo podremos conjeturarlo una vez que hayamos visto en conjunto la idea de metamorfosis en la *Comedia*. Sigamos, pues, refiriéndonos a unos versos, importantísimos, de *Purg*. X. En ellos, Virgilio se dirige a Dante en estos términos:

> ¡Oh soberbios cristianos, desgraciados,
> que, enfermos de la vista de la mente,
> confiáis en los pasos atrás dados,
> ¿no veis que somos larvas solamente
> hechas para formar la mariposa
> angélica, que a Dios mira de frente?!
>
> (121-126)

Lo que aquí se dice no puede estar más claro: para definir a la naturaleza humana, se compara su transformación futura—y deseable—con la metamorfosis de los insectos. A la vista de este pasaje, casi nos atrevemos a decir que el hombre es gusano o larva en este mundo, crisálida en el otro (y sobre todo en el Purgatorio) y ser completo o imago, una vez resucitada y transformada en inmortal su ya perecida carne. Si se relacionan las palabras citadas de Virgilio con las que pronuncia inmedia-

tamente después, el sentido de la interpretación que proponemos quedará reforzado:

> ¿De qué vuestra alma muéstrase orgullosa,
> si como insecto sois que está mal hecho,
> cual gusano de forma defectuosa?
>
> (127-129)

Aunque el dato es conocido, no está de más recordar que la fuente casi segura de esta imagen dantesca es agustiniana. En *In Iohannis Evangelium Tractatus*, I, 13, se lee: «Pues qué son, sino gusanos, todos los hombres nacidos de la carne: y de los gusanos hace [Dios] ángeles». La metáfora del obispo de Hipona va a ser llevada—y ampliada en sentido regresivo—a sus últimas consecuencias en el poema dantesco. Las transmutaciones, las metamorfosis, serán el signo que reconozca, y compense o castigue, a los hombres. Esta idea de la transmutación—y creemos que el dato refuerza lo que hasta ahora se viene diciendo—se halla, antes que en San Agustín, en la *Epístola Primera a los Corintios*. San Pablo les escribe: «Mirad, un misterio os digo. Todos no moriremos [no seremos condenados], pero todos seremos transmutados; en un instante, en un pestañear de ojos, al son de la última trompeta; pues sonará la trompeta, y los muertos resucitarán incorruptibles, y nosotros seremos transmutados». ¿Qué duda cabe de que Dante también conocía este texto?

La causa de las metamorfosis, ya sean progresivas o regresivas, es una, de tipo regresivo que se remonta a los orígenes de la humanidad: el pecado original, que degradó, metamorfoseándola en larva o gusano, a la naturaleza inicial y perfecta del hombre. La mayor o menor semejanza con Dios adquirida por el hombre durante su vida terrena es la medida de su metamorfosis, y lo que, en este plano poético, justifica la imaginación de Dante, su figuración de las más diferentes transformaciones, progresivas o regresivas. ¿No se sentiría Dante superior a Lucano y Ovidio, cuando les manda callar en el canto XXV del *Infierno*, no sólo por el superior valor estilístico de sus metamorfosis, sino también por su más alto sentido, en cuanto las mismas tienen una transcendencia teológica de la que carecen las de los dos poetas romanos? Es un tema no estrictamente poético en el que no parece oportuno detenerse. Veamos, no obstante, un pasaje dantesco que, si no añade mucha belleza a la *Comedia*, apuntala su estructura en lo que al papel de las metamorfosis se refiere.

LA VIDA DEL HOMBRE, PRODUCTO DE METAMORFOSIS

Según explica la sombra de Estacio a Dante en el canto XXV del *Purgatorio*, el feto humano se forma mediante la mezcla de la sangre pasiva de la mujer con la del varón, cargada de virtud informativa por sus propios miembros. La virtud informativa se convierte en un alma semejante a la de una planta, se mueve después y siente como un hongo marino y, más tarde, da origen a todos los miembros del embrión. Pero lo que se forma así no es todavía un hombre, sino un animal, y el animal termina por convertirse en niño gracias a que, una vez que su cerebro está organizado (articulado), Dios le inspira un espíritu nuevo, es decir, creado para ese cuerpo todavía

animal. Lo que nos importa observar aquí es que la idea de metamorfosis se afirma con fuerza en el largo pasaje y que no se trata de una sola, sino de una serie de transformaciones que, en cierto modo, prefiguran a las que ha de sufrir en el otro mundo, y sobre todo a las regresivas, pues, en efecto, ya veremos cómo en el Infierno el hombre se degrada al estado de bestia y de planta. El alma del hombre, al llegar al otro mundo, adquiere una nueva apariencia llamada sombra (*ombra*) y, dentro de ella, organiza de nuevo los sentidos que tuvo su cuerpo, de manera que gracias a esta metamorfosis *post mortem*—complicadísima, puesto que un alma se apropia de los sentidos de un cuerpo: metamorfosis, pues, como cambio de lugar—puede sentir el dolor y el placer físicos.

LAS METAMORFOSIS REGRESIVAS DE LOS CONDENADOS

Para seguir el orden del poema, empezaremos por ocuparnos de las metamorfosis regresivas de los precitos. Éstos pueden convertirse en monstruos, en animales, en vegetales, en minerales y en cuasiminerales. Veamos algunos de los casos descritos por Dante, empezando por la categoría de los monstruos. En *Inf.*, xx, 10 y ss., se describe el aspecto de las sombras de los adivinos:

> Cuando bajé la vista, vi al momento
> vueltos estar maravillosamente
> desde do el cuello tiene nacimiento;
> a su espalda miraba aquella gente

> y marchar hacia atrás les convenía,
> pues no podían divisar de frente.

Y, poco más adelante, el poeta dice que aquellas sombras bañaban con sus lágrimas sus propias nalgas y que sus pechos se habían convertido en espaldas.

En *Inf.* xxv, describe Dante un tormento, el de los ladrones, consistente en una serie ininterrumpida de transformaciones animalescas. En una de ellas, que no nos resistimos a copiar a pesar de los muchos versos de que consta, el florentino escala una de las más altas cumbres de la poesía de todos los tiempos. Hela aquí:

> Como el lagarto, bajo la ardentía
> del sol canicular, de seto a seto,
> como una exhalación cruza la vía,
> tal semejaba, al dirigirse inquieto
> contra los otros dos, un encendido
> lívido ofidio, cual pimienta prieto;
> el lugar por el que hemos recibido
> el primer alimento a uno vulnera
> y cae ante él y quédase extendido.
> Calló y miróle el que atacado fuera
> y, sin andar un paso, bostezaba
> como si sueño o fiebre le invadiera.
> A él la serpiente, y él a ella, miraba;
> él por la llaga y ella por la boca
> humo echaban, y el humo se mezclaba.
> Calle el mismo Lucano cuando toca
> de Sabelo el suceso y de Nasidio,
> y escuche atento lo que aquí se evoca.
> Calle de Cadmo y de Aretusa Ovidio,
> que si a aquél en serpiente y a ésta en fuente
> convierte cuando escribe, no le envidio:

que a dos naturalezas frente a frente
no transmutó de modo que ambas formas
cambiasen sus materias de repente.
A la vez respondieron a las normas,
y la sierpe la cola en horca hendía
y él juntó en uno de los pies las hormas.
Las piernas y los muslos oprimía
tanto, que al poco tiempo la juntura
quedó borrada y ya no se veía.
Tomó la cola hendida la figura
que se perdía en él, y vi ablandarse
la piel aquí, y allí ponerse dura.
Los brazos por la axila vi adentrarse
y vi las cortas patas de la fiera,
al acortarse aquéllos, alargarse.
Las de detrás torció para que fuera
formado el miembro que el humano cela,
y el del mísero ya dos patas era.
Mientras el humo a uno y otro vela
de un color nuevo, y pelo le va dando
a una parte, y a la otra en tanto pela,
uno se alzó y otro se fue agachando
sin desviar la luminaria impía
bajo la que el hocico iba cambiando.
El que se enderezó lo retraía
hacia las sienes, y con lo sobrante
orejas en lo liso producía;
de la materia que quedó delante
hízose la nariz, y se formaba
la boca y su grosor en un instante.
El que yacía el rostro adelantaba,
sumiendo las orejas en la testa:
del caracol los cuernos imitaba;
la lengua, que tenía unida y presta,
antes, a hablar, hendióse, mas la hendida
del otro se cerró; y el humo resta.

El alma aquella en fiera convertida
silbando huyó por el oscuro foso,
y la otra le escupía enfurecida.
Volvió su espalda nueva, y el acoso
interrumpió, y le dijo al condenado:
«¡Quiero que como yo se arrastre Buoso!»

(79-141)

Como ejemplo de metamorfosis vegetal, recordaremos la del poeta siciliano Pier delle Vigne. Dante y Virgilio caminan por el bosque del recinto segundo del círculo séptimo y el discípulo, tras dar cuenta de unas palabras del maestro, prosigue:

Me rodeaban voces dolorosas
y no veía a nadie que las diese;
me detuve con ansias temerosas.
Yo creo que él creyó que yo creyese
que una gente exhalaba los lamentos
que, al vernos, tras los troncos se escondiese;
y prosiguió: «Si de estos macilentos
vegetales un ramo cortar quieres,
se quebrarán también tus pensamientos.
Adelanta la mano y más no esperes».
Yo tronché una ramita de un endrino
y el tronco me gritó: «¿Por qué me hieres?»

(*Inf.*, XIII, 22-23)

El árbol era, en efecto, la sombra de Pier delle Vigne, víctima de una de las más impresionantes metamorfosis regresivas. No lo es tanto la de carácter mineral sufrida por el ladrón Vanni Fucci, quien, al ser picado por una serpiente se convierte en un montón de ceniza, pero la sensación de angustia que produce la descripción de la

caída en la naturaleza inanimada de las almas de los traidores, sumidas en el hielo del Cocito, no cede en horror a ninguna de las escenas del *Infierno*:

> Ya estábamos—con miedo canto y mido—
> donde se ven las sombras anegadas
> cual paja que en el vidrio se ha metido:
> unas yacen y están otras paradas;
> tienen la testa o bien los pies delante,
> o los pies en los rostros, arqueadas
>
> (*Inf.*, XXXIV, 10-15)

Hemos visto cómo la escala que va del animal al mineral, pasando por el vegetal, es completa en el Infierno. Para reforzar el efecto de degradación y metamorfosis, Dante compara frecuentemente a los condenados y sus actitudes con animales y actitudes animalescas, respectivamente. Los lujuriosos son comparados con estorninos, grullas y palomas; los golosos aúllan como perros, los iracundos son como cerdos en cenagal; otros condenados se rascan como canes, uno se lame como un buey; los barateros son como las postas de carne de un guiso, o como delfines, renacuajos, ranas, nutrias o ánades. Seguimos descendiendo la pendiente infernal y uno de los ladrones se trata a sí mismo de mulo y de bestia, otro desgraciado muge, otros se descaman como peces, etc. La impregnación de animalidad del Infierno no deja dudas sobre el sentido de las metamorfosis regresivas de quienes son a él condenados.

LAS CRISÁLIDAS DEL PURGATORIO

Si el nombre de crisálida que nos hemos permitido proponer conviene a todas las almas que, en el otro mundo, esperan el día del Juicio Final para adquirir su estado y apariencia definitivos, a ningunas les cuadra mejor que a las del Purgatorio. Este reino del más allá está todo él, en la *Comedia*, impregnado de un espíritu ascensional—pero pesada, gravemente ascensional—que Dante pone de relieve cuando escribe que es

> la tierra purgadora
> del alma humana, que hacia el cielo es vía
> de la que se hace de él merecedora
>
> (*Purg.*, I, 4-6)

Como ya sabemos, el reino de la penitencia está dividido en un antepurgatorio y el Purgatorio propiamente dicho. En el primero, las sombras, delicadas y provisionales como crisálidas, inician y dan el tono que prevalece en toda la cantiga segunda. Es un clima, primero de asombro, luego de esperanza, y finalmente de gozo, en el que unos seres incompletos, convalecientes, se someten gustosos a una dura pero santificadora terapia. El poeta las descubre, recién llegadas, como a una turba ignara del lugar «alrededor mirando / como quien ve algo insólito». Cuando observan que Dante respira, quedan maravilladas y pálidas. Son almas asustadizas, conscientes de su fragilidad, que huyen en desbandada cuando las increpa Catón, el guardián del Purgatorio, y que andan tan lentamente que no parecen moverse; carecen, además, de iniciativa:

Como las ovejuelas, una a una,
dos a dos, tres a tres, abandonando
van el redil, y si se para alguna
las otras con candor vanse agrupando,
bajos vista y hocico y, sin protesta,
a la primera imitan, ignorando
el porqué; vi moverse así la testa
del rebaño de gente afortunada:
púdica era su faz; su marcha, honesta

(*Purg.*, III, 79-87)

escribe el poeta, en una imagen perfecta; se asombran con facilidad y sus reacciones son nerviosas, como de personas cuya salud y tono orgánico son inestables.

Ya en el Purgatorio propiamente dicho, se inicia el proceso que ha de hacer progresar sus metamorfosis. Creemos descubrir en lo que Dante refiere de él cierto espíritu de alquimia, que se revela en la lentitud de las operaciones, en la espera paciente, en la exactitud de los ritos. Las almas han de adquirir limpieza y ligereza para poder subir a las esferas celestes y, mientras tanto—salvo los perezosos, que actúan como contraste—se mueven con lentitud. El clima, lejos de las crudezas del *Infierno*, de su «actualidad», es de maravillosa expectativa: como el aspecto exterior de la crisálida—estático y nada bello—no cambia hasta que surge de su interior la alegría alada de la mariposa, así estas sombras, pegadas al suelo, a una pared rocosa, envueltas en humo o llamas, ocultan a los ojos de los poetas viajeros el maravilloso cambio que se está operando en su interior; sólo sus cánticos, y las palabras que excepcionalmente les dirigen, aseguran de él. Ningún grado falta, pues, en el proceso de las metamorfosis dantescas.

Leyendo el *Purgatorio*, uno se siente tentado a pensar que, en efecto, la transformación es puramente interna, que carece de todo signo exterior. Nada más lejos de la verdad: la fuerza viene de dentro—a través de la gracia recibida y de la penitencia—pero sus efectos se manifiestan, como se descubre en el *Paraíso*, en la adquisición de facultades, tales como el vuelo vertiginoso, que las asimilan a las naturalezas angélicas.

LA METAMORFOSIS DE DANTE

Dante mismo sufre en el Purgatorio una metamorfosis cuyos efectos más espectaculares se revelarán en el Paraíso. Es una invención poética genial que pondría en un grave aprieto a los teólogos, e incluso a los místicos. Pero tranquilicémonos: se trata de una realidad poética, y no teológica, ni siquiera mística, como han querido algunos. Podemos considerarla con ánimo seguro.

Cuando Dante y Virgilio llegan al Purgatorio, Catón hace que el guía lave la cara a su discípulo y le ciña un junco, símbolo de humildad, a la cintura. Este rito purificador tiene la virtud de hacer que cuanto más asciende Dante por la montaña del Purgatorio, más leve se le haga el camino. En realidad, el poeta va a resumir en su persona la historia completa de la metamorfosis que se opera en las crisálidas del reino de la penitencia. Su estado no es ya el de lucidez permanente—mezclada con algunos desvanecimientos momentáneos y comprensibles—de que disfrutó en el Infierno: ahora se siente intranquilizado por sueños simbólicos y extrañas visiones. Cuando llega ante el ángel guardián de la puerta que da acceso a

los siete círculos, éste le imprime siete *Pes* en la frente, en representación de los siete pecados capitales. Así se inicia la transhumanación del poeta, cuyos efectos contemplaremos en el *Paraíso*. Cada vez que abandona uno de los círculos de la purificación, un ángel bate su frente con las alas y le borra una de las letras: es el signo exterior, en la crisálida Dante, de la maravillosa metamorfosis que se está operando en su interior.

Anotemos que al poeta le deslumbran los ángeles y no puede mirarlos cara a cara porque su vista es todavía natural y que conforme las *Pes* van desapareciendo, se siente más ingrávido, más ligero. Ahora bien, sólo después del rito expiatorio que es la confesión ante Beatriz, puede Dante beber las aguas del Leteo y del Eunoé, que le metamorfosearán de manera total.

LAS METAMORFOSIS PROGRESIVAS DE LOS BIENAVENTURADOS

Veamos, antes de referirnos a la última y definitiva metamorfosis de los bienaventurados, bajo qué aspecto se presentan en el *Paraíso* ante los regocijados ojos de Dante; pues las sombras se metamorfosean temporalmente en los cielos para hacérsele visibles, de la misma manera que los dioses paganos, cuyas historias conocía bien nuestro poeta, cambiaban de forma para presentarse a los mortales, pues lo cierto es que todas ellas se encuentran en el Empíreo con su apariencia humana glorificada, pero reconocibles, como muchas almas del Infierno y el Purgatorio.

En el cielo de la Luna, se presentan como semblantes

reflejados en espejos; en el de Mercurio, como resplandores que se mueven cual cardúmenes de peces en un acuario; en el de Venus, como luminarias que giran, y cuya luminosidad aumenta cuando sienten el deseo de hablar con Dante; en el del Sol, como fulgores vivos y triunfantes que se organizan en forma de corona o guirnalda; en el de Marte, como luces centelleantes que se mueven en una cruz, formada por dos rayos luminosos, en la que se refleja la imagen de Cristo; en el de Júpiter, como luces que revolotean cantando y formando letras y frases latinas, y terminan por formar un águila, partiendo de la letra M, tal como la dibujaban los miniadores medievales; en el de Saturno, como resplandores que descienden por una escala de luz, y en el de las estrellas fijas, como luminarias alimentadas por el sol que es Cristo. En este mismo cielo, algunos bienaventurados sufren una nueva metamorfosis que merece la pena citar por extenso:

> en dos polos girando
> hechas esferas, vi a las almas ledas,
> a guisa de cometas flameando.
> Y como en temple de reloj las ruedas
> tal giran, que quien de ellas está enfrente
> la última cree volar, las otras quedas;
> de igual modo los corros, diferente-
> mente danzando, hacían que su riqueza
> juzgase por lo lento y por lo urgente.
> De aquella en que noté mayor belleza
> un fuego tan feliz vi que salía
> que ninguna igualaba a su clareza;
> y en torno a Beatriz yo la veía
> tres vueltas dar con un canto tan divo

que no lo dice ya mi fantasía.
La pluma salta, pues, y no lo escribo;
que nuestra imagen, ante pliegues tales,
al color del vocablo halla excesivo.

(*Par.*, XXIV, 10-27)

Esta esfera de luz es el apóstol San Pedro, que así se metamorfosea para recibir al peregrino.

Sin embargo, estas almas, que bajo tantas apariencias luminosas han embellecido la tercera cantiga, lucen en el Empíreo con el mismo aspecto que tendrán el día del Juicio Final. ¿Cuál será su transformación después de él? Los mismos bienaventurados se lo explican a Dante:

Cuando la carne gloriosa y santa
nos revista, será nuestra persona
más grata, pues lo entero más encanta;
por lo que nos dará mayor corona
de luz gratuita el sumo bien, que tiene
la luz que para verle condiciona;
y así, que la visión crezca conviene,
y que el ardor aumente que ella enciende
y sea mayor el rayo que de él viene.
Y tal como el carbón en llama asciende
y más, por su candor, que ella resalta,
de modo que su aspecto se defiende;
de igual modo el fulgor que nos esmalta
vencido habrá de ser al completarnos
la carne que, enterrada, ahora nos falta;
no podrá luz tan fuerte fatigarnos;
que los corpóreos órganos abiertos
serán a cuanto pueda deleitarnos.

(*Par.*, XIV, 43-60)

Los cuerpos gloriosos estarán, por lo tanto, rodeados de luz, serán fuertes y se verán unidos a almas y sentidos dotados de cualidades sobrenaturales. He aquí la última, y aún no realizada, metamorfosis progresiva.

Dante, en efecto, comprueba lo que ya se le había dicho cuando, en el Empíreo, contempla la cándida rosa formada por todos ellos. Pero ¿cómo ha podido llegar hasta allí? Naturalmente, gracias a la metamorfosis que se inició en él en el Purgatorio y que ha acabado de perfeccionarse en el Paraíso.

LA GENTE SUSPENDIDA

Nos queda por ver la condición de las almas «suspensas» de los campos Elíseos, entre las que se encuentra la de Virgilio; unas almas que fueron justas pero no conocieron a Dios. No cabe duda de que todas ellas han sufrido la metamorfosis, ya referida, que les concede sentir y actuar como seres vivos. Pero ¿qué será de ellas tras el Juicio Final? Del contexto del poema se desprende que recuperarán sus cuerpos, ya renovados e inmortales, y continuarán eternamente—la visión dantesca no parece permitir otra solución—en su bello jardín infernal, sin estar sometidas a tormentos, pero sin la esperanza de gozar de Dios.

Una nueva especie, medida y contada, sin posibilidades de propagación ni extinción, se encontrará en uno de los rincones del universo para dar testimonio de lo que fue aquella especie humana que llevaba en sí la potencialidad de originar por metamorfosis a la escala completa de los seres.

A nuestro entender, las metamorfosis de la especie humana, equivalentes a su destino final e inmutable, son el más profundo sentido de la *Comedia* y, en consecuencia, del conjunto de la obra de Dante.

NOTA DEL AUTOR—Las citas de la *Comedia* han sido tomadas de la traducción del autor, reseñada en la Bibliografía. Las de las otras obras de Dante, así como las de Guido Cavalcanti y Giovanni Boccaccio, han sido traducidas especialmente para este libro.

CRONOLOGÍA

1265 Nace en Florencia, bajo el signo de Géminis, Dante (Durante) Alighieri, hijo de Alighiero II di Bellincione d'Alighiero y de Gabriella, llamada Bella, su esposa.

1274 Según declara Dante en *La Vida Nueva*, se produce su primer encuentro con Beatriz, la cual pudiera ser una hija de Folco Portinari.

1276 Muere en el destierro el poeta Guido Guinizelli.

1277 Manetto Donati dota, en instrumento notarial, a su hija, Gemma, prometida de Dante.

1278 Se cree que la madre de Dante murió este año.

1283 Dante encuentra a Beatriz por segunda vez. Empieza a escribir poesía y no tarda en hacer amistad con Guido Cavalcanti, de ilustre familia, y unos quince años mayor que él.

1285 El 30 de noviembre toma parte en el sitio de Poggio di Santa Cecilia, contra los aretinos.

1287 Probable estancia en Bolonia.

1289 El 11 de junio toma parte como «feritore» de a caballo en la batalla de Campaldino, reñida contra los gibelinos de Arezzo, que son derrotados. El 16 de agosto participa en la toma, tras un sitio de ocho días, del castillo pisano de Caprona. Hacia este año enferma de los ojos y atribuye su curación a Santa Lucía.

1290 Muere Beatriz.

1293 Termina *La Vida Nueva*. Fecha probable de su boda con Gemma Donati.

1294 Pasa una temporada en Florencia Carlos Martel de Anjou y Dante forma parte de su séquito de jóvenes florentinos.

1295 Muere Carlos Martel de Anjou, que había prometido su protección a Dante. Hacia este año, escribe *La Flor*. Se inscribe en el gremio de médicos y especiales. En noviembre, forma parte del Consejo del Capitán del Pueblo y en diciembre es uno de los «sabios» consultados para la elección de priores.

1296 En abril, cesa en su cargo del Consejo de Capitán del Pueblo. De mayo a septiembre es miembro del Consejo de los Ciento.

1298 Toma parte en la firma de la paz con Arezzo.

1300 El 7 de mayo visita la cercana ciudad de San Gimignano con objeto de negociar el envío a Florencia de delegados para la renovación de la Liga Güelfa. Ejerce el cargo de prior del 15 de junio al 14 de agosto. Muere Guido Cavalcanti.

1301 En abril Dante figura como sobrestante de los trabajos de ensanche de la calle de San Proclo. El 1 de dicho mes, y con efecto hasta el 30 de septiembre, entra de nuevo a formar parte del Consejo de los Ciento. El 19 de junio se opone a que sean enviados cien hombres al papa Bonifacio VIII para guerrear en Maremma. Los días 13, 20 y 28 de septiembre se reúne el Consejo de los Ciento para tratar de la amenaza de invasión de Florencia por las fuerzas, adictas al Papa, de Carlos de Valois. En octubre, Dante es nombrado embajador ante el pontífice y éste le retiene, con pretextos, en Roma mientras permite volver a Florencia a los otros dos embajadores. En noviembre, entra en Florencia Corso Donati, jefe de los güelfos negros e inicia una feroz venganza contra los blancos, facción a la que pertenece Dante. Unos seiscientos de ellos, entre los que se cuenta el poeta, son desterrados.

1302 Dante es acusado oficialmente de baratería y otros delitos y condenado al pago de una multa de 5.000 florines, a permanecer dos años fuera de Florencia y a no inter-

venir nunca en los asuntos públicos. Es probable que se enterase de la sentencia cuando estaba en Siena. El 10 de marzo es condenado a muerte en rebeldía. En junio se encuentra en San Godenzo nel Mugello, con los Cerchi, tratando de reorganizar a los güelfos blancos.

1303 Dante se encuentra en Forlí como secretario y consejero de Scarpetta Ordelafi, jefe militar de los blancos. En octubre muere Bonifacio VIII.

1304 Fecha probable del comienzo de *El Convite*, libro que nunca completará. Parece que este año decide separase de la facción blanca, tras la derrota de ésta en Lastra el 20 de julio.

1305 Este año o el anterior debió de empezar a escribir *La Lengua Vulgar*, que también quedaría incompleta. A partir de este año debió de visitar varias ciudades del Norte de Italia sin quedarse por mucho tiempo en ninguna.

1306 En Lunigiana, con sus protectores los Malaspina. Correspondencia con Cino da Pistoia.

1307 Dante deja a los Malaspina y se va al Casentino, como huésped del conde de Battifolle. Es probable que empezase a escribir el *Infierno*.

1308 En noviembre, es elegido emperador Enrique de Luxemburgo. Dante escribe su famosa carta «a todos los reyes de Italia, a los señores de la Urbe Santa, a los duques, condes, marqueses y pueblos».

1309 Clemente V traslada la corte pontificia al feudo papal de Aviñón, en Provenza.

1310 Es probable que escribiera este año la carta «a los malvados florentinos que residen en la ciudad», conminándoles a acatar la autoridad imperial.

1311 El día de Epifania, Enrique VII es coronado rey de Italia en Milán. En abril, Dante le escribe una carta urgiéndole a instaurar la paz en Florencia.

1312 En marzo o abril, el emperador llega a Pisa. Marcha después a Roma, donde es coronado por un legado del

papa Clemente. El 19 de septiembre pone sitio a Florencia, pero se ve obligado a levantarlo poco después. Probablemente, Dante publica este año el *Infierno*.

1313 Viajando de Pisa a Nápoles, muere en el camino Enrique VII, el día 24 de agosto.

1314 Con motivo de la muerte de Clemente V, Dante escribe una carta, con la que intenta influir en la elección del nuevo pontífice, a los cardenales reunidos en cónclave de Carpentrás.

1315 La Señoría de Florencia concede una amnistía, que comprende a Dante, bajo condiciones que éste considera deshonrosas, por lo que no se acoge a ella. El poeta se encuentra en Verona y se traslada a Lucca. El 15 de octubre, la Señoría confirma la sentencia de muerte de Dante y la hace extensiva a sus hijos varones. Dante vuelve, probablemente con sus dos hijos, a Verona. A principios de este año o finales del anterior, publica el *Purgatorio*.

1316 Desde este año hasta 1318 debió de viajar por la Marca de Treviso, la Romaña y la Toscana, pero nada hay seguro sobre sus actividades.

1318 Se establece definitivamente en Rávena, bajo la protección de su amigo Guido Novello da Polenta, que gobierna la ciudad. Probablemente, empieza a escribir *La Monarquía*.

1319 Asiste en Mantua a una discusión sobre el nivel de las aguas del mar.

1320 *Églogas* en latín, dirigidas al profesor boloñés Giovanni del Virgilio. El 20 de enero defiende en Verona su tesis sobre la *Cuestión del agua y la tierra*.

1321 Termina el *Paraíso*. En agosto desempeña una embajada en Venecia por cuenta de Guido Novello. Vuelve con unas fiebres y muere en Rávena en la noche del 13 al 14 de septiembre. Es enterrado, con los honores debidos a un gran hombre, en la iglesia de San Francisco, en la que aún permanecen sus restos.

BIBLIOGRAFÍA

Tal vez sea Dante el autor europeo sobre cuya obra existe una más abundante y variada bibliografía, la mayor parte de la cual está escrita en italiano, alemán, francés e inglés. Es, por lo tanto, imposible, dar aquí una idea siquiera muy sumaria, de este conjunto crítico que, aun en libros de formato mucho más ambicioso, se resiste a ser abarcado y sistematizado con facilidad. Por ello, nos limitaremos a reseñar las versiones al castellano de las obras de Dante que consideramos de fácil acceso, así como lo que creemos más destacado de la escasa bibliografía crítica española, para reseñar, por último, las obras que más hemos tenido en cuenta al redactar este trabajo.

I. TRADUCCIONES DE DANTE AL CASTELLANO

Poesía, selección, traducción y prólogo de Juan Ramón Masoliver, Yunque, Barcelona, 1939. (Es una antología de fragmentos de la *Comedia* y *Rimas*, en edición bilingüe y con traducción en prosa.)

Obras completas de Dante Alghieri, versión castellana de Nicolás González Ruiz, sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini, colaboración de José Luis Gutiérrez García, BAC, Madrid, 1965. (Traducción en prosa de las obras poéticas, escaso aparato crítico.)

La Divina Comedia, traducción de Fernando Gutiérrez, Plaza & Janés, Barcelona, 1967. (Traducción en endecasílabos blancos.)

Comedia. Infierno, texto original y traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1973. (Traducción en tercetos rimados.)

Comedia. Purgatorio, texto original y traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1976. (Traducción en tercetos rimados.)

Comedia. Paraíso, texto original y traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1977. (Traducción en tercetos rimados.)

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA ESPAÑOLA EN CASTELLANO

ARCE, Joaquín, «La lengua de Dante en la *Divina Comedia* y en sus traductores españoles», en *Revista de la Universidad de Madrid*, 1965.

—, «Estilo y estructura de la *Vita Nuova*», en *Atlántica*, Madrid, 1965.

ASÍN PALACIOS, Miguel, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, seguida de la *Historia y crítica de una polémica*, Instituto Árabe de Cultura, Madrid, 1961.

CRESPO, Ángel, «Las metamorfosis de la especie humana en la *Divina Comedia*», en *Revista de Letras*, Mayagüez, 1973.

PASCUAL, José A., *La traducción de la «Divina Comedia» atribuida a D. Enrique de Aragón*, estudio y edición del Infierno, Universidad de Salamanca, 1974.

Varios autores, *Dante en su centenario* [con dos ensayos españoles de Enrique Badosa y Joaquín Arce], Taurus, Madrid, 1965.

3. ALGUNAS OBRAS CONSULTADAS

AUERBACH, Erich, *Studi su Dante*, traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano, 1971.

—, *San Francesco Dante Vico*, traduzione di Vittoria Ruberl, De Donato, Bari, 1970.

BARBI, Michele, *Dante: vita, opere, fortuna*, Firenze, 1952.

BATTAGLIA, Salvatore, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Ligouri, Napoli, 1967.

BOCCACCIO, Giovanni, «Trattatello in laude di Dante», en *Opere*, a cura di Pier Giorgio Ricci, Ricciardi, Milano-Napoli, 1965.

CONTINI, Gianfranco, *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1976.

COSMO, Umberto, *Vita di Dante*, La Nuova Italia, Firenze, 1967.

CROCE, Benedetto, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1966.

CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated by Willard R. Trask, New York, 1963.

DE SANCTIS, Francesco, *Lezioni e Saggi su Dante*, Einaudi, Torino, 1967.

ELIOT, T. S., *Dante*, Faber & Faber, London, 1929.

GETTO, Giovanni, *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Firenze, 1966.

GIANNANTONIO, Pompeo, *Dante e l'allegorismo*. Olschki, Firenze, 1969.

GILSON, Étienne, *Dante et la Philosophie*, Vrin, París, 1953.

Lectura Dantis Scaligera, Le Monnier, Firenze, 1967.

MARTI, Mario, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Milella, Lecce, 1971.

ROSSI, Mario M., *Problematica della Divina Commedia*, Le Monnier, Firenze, 1969.

SAROLLI, Gian Roberto, *Prolegomena alla «Divina Commedia»*, Olschki, Firenze, 1971.

—, *Analitica della «Divina Commedia»*, Adriatica, Bari, 1974.

SINGLETON, Charles S., *Saggio sulla «Vita Nuova»*, traduzione di Gaetano Prampolini, Il Mulino, Bologna, 1968.

SPOERRI, Theophil, *Introduzione alla Divina Commedia*, traduzione di Marco Cerruti, Mursia, Milano, 1966.

VALLONE, Aldo, *Dante*, Vallardi, Milano, 1971.

ADENDA A LA BIBLIOGRAFÍA

La *Bibliografía* consignada anteriormente reproduce la preparada por Ángel Crespo para su libro *Dante* (Dopesa, Barcelona, 1979). A partir de esa fecha podemos añadir las siguientes ediciones castellanas de la obra de Dante:

Comedia. Infierno, Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Planeta, Barcelona, 1983.

Comedia. Purgatorio, traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Planeta, Barcelona, 1983.

Divina Comedia (Infierno, Purgatorio, Paraíso), traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1984.

Divina Comedia, Introducción, versión en verso y notas de Ángel Crespo, Planeta, Barcelona, 1986, 1990, 1991, 1992.

Divina Comedia traducción en verso y notas de Ángel Crespo, vol. I y II, Planeta/Da Agostini, Barcelona, 1996.

Divina Comedia, traducción y prólogo de Ángel Crespo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.

Divina Comedia, traducción de Juan Alarcón Benito, Alonso, Madrid, 1983.

Divina Comedia, traducción de Luis Martínez de Merlo, 1988.

Divina Comedia, traducción de Abilio Echevarría, Madrid, Alianza, 1995.

La divina comedia, traducción de Manuel Aranda, Madrid, Alba, 1997.

La vida nueva, traducción de Raffaele Pinto, Bosch, Barcelona, 1988.

La vida nueva, traducción de Julio Martínez Mesanzas, Siruela, Madrid, 1988.

La vida nueva, traducción de Julio Martínez Mesanzas, Alianza, Madrid, 1997.
Monarquía, Tecnos, Madrid, 1992.
El convite. Monarquia. Disputa sobre el agua y la tierra, traducción de José Luis García Gutiérrez y Laureano Robles Calcedo. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.

En cuanto a la bibliografía crítica en castellano solamente podemos añadir:

Leonhard, Kurt, *Dante*, Salvat, Barcelona, 1984.
Crespo, Ángel, «Dante, escriba de Dios y de la Historia», en Leonhard, Kurt, *Dante*, Salvat, Barcelona, 1984, pp. 9-18.
Crespo, Ángel, «El universo de la *Divina Comedia*, metáfora moral», en Crespo, Ángel, *Por los siglos*, Pre-Textos, Valencia (en prensa).

PILAR GÓMEZ BEDATE

ESTA EDICIÓN,
PRIMERA EN EL ACANTILADO,
DE «DANTE Y SU OBRA»,
DE ÁNGEL CRESPO
SE HA TERMINADO DE IMPRIMIR,
EN CAPELLADES,
EN EL MES DE SEPTIEMBRE
DE MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y NUEVE.